

Universidade de Lisboa  
Instituto de Geografia e Ordenamento do Território



**A Ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe**

**André Filipe Almeida Ribeiro**

Dissertação de Mestrado orientada  
pelo Prof. Doutor Eduardo Brito-Henriques

Mestrado em Geografia Humana: Globalização, Sociedade e Território

2019

Universidade de Lisboa  
Instituto de Geografia e Ordenamento do Território



## **A ruína do Cinema Paris: (in)visibilidade de um lugar que ainda existe**

**André Filipe Almeida Ribeiro**

Dissertação de mestrado orientada  
pelo Prof. Doutor Eduardo Brito-Henriques

Júri:

Presidente: Professor Doutor Herculano Alberto Pinto Cachinho do Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa;

Vogais:

- Professora Doutora Ana Cláudia dos Santos Gonçalves da Escola Superior de Hotelaria e Gestão do Estoril
- Professor Doutor Eduardo Manuel Dias Brito Henriques do Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa

2019

Este trabalho beneficiou de fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto PTDC/ATP-EUR/ 1180/2014 (NoVOID – Ruínas e terrenos vagos nas cidades portuguesas: Explorando a vida obscura dos espaços urbanos abandonados e propostas de planeamento alternativo para a cidade perfurada).



## Agradecimentos

Pela orientação que me deu ao longo desta investigação e conhecimentos que veio a partilhar, começo por agradecer ao Prof. Doutor Eduardo Brito-Henriques. Por me ter introduzido o gosto pela temática das ruínas e vazios urbanos e pelas valiosas indicações que me deu ao longo destes meses, o meu muito obrigado.

Ao Pablo, que também me ajudou nesta investigação, sobretudo no início, quando tudo isto era novo para mim.

Aos meus pais que me deram a oportunidade de continuar a estudar depois de uns anos mais complicados e foram ouvindo as minhas felicidades e tristezas ao longo destes anos.

À Ana, que, sem saber na altura, me empurrou para a Geografia, uma área sobre a qual eu pouco sabia, mas acabei por vir a adorar. Obrigado por todos os anos de apoio e a paciência para comigo.

Aos colegas e, sobretudo, amigos que a faculdade me deu. Sem uma ordem específica, quero agradecer ao Pedro, ao Luís, ao Bernardo, aos Andrés, às Marias, ao Tiago, ao Francisco, e à Catarina pelos anos de amizade e apoio. Sem dúvida que tornaram esta jornada muito mais divertida.

À Mitó, da Cinemateca Portuguesa, cuja ajuda foi valiosíssima para chegar ao contacto com um dos entrevistados.

Por fim, agradeço a todos os entrevistados e entrevistadas por terem despendido de algum tempo para falar comigo e partilharem as suas histórias e pontos de vista.



## Resumo

Esta investigação teve como questão de partida saber qual a atenção e emoções que a ruína do Cinema Paris, em Campo de Ourique, desperta nas pessoas que por ela passam.

A investigação baseou-se em pesquisa de arquivo e numa abordagem eminentemente qualitativa, com entrevistas a antigos frequentadores do cinema e a outras pessoas com ligação ao mesmo, bem como métodos quanti-qualitativos, como a recolha sistemática de imagens ao longo de uma semana e posterior contagem de transeuntes com uma análise ao seu comportamento durante o percurso.

Este cinema funcionou na Rua Ferreira Borges entre 1931 e a primeira metade da década de 1980. O arruinamento deste edifício foi o resultado da obsolescência de um modelo de cinema em face da transformação nos modos de consumo audiovisual. Durante o abandono, o edifício veio a ser invadido por humanos e não-humanos que aceleraram o seu processo de degradação. Neste período, o mau estado do edifício atraía a atenção de quem passava na rua, havendo relatos de que bastantes turistas paravam a fotografá-lo.

A ruína não aparenta ter uma forte capacidade afetiva e tornou-se quase invisível na rua, o que se concluiu após registar que os transeuntes parecem ser-lhe indiferentes quando por ela passam. Em contraste com esta invisibilidade da ruína material, existe uma visibilidade no espaço virtual, à qual estão associadas a memória e as emoções das pessoas cuja biografia se cruzou com a do cinema. Estas pessoas têm vindo a utilizar a internet para contar a história do cinema e algumas também criticam a degradação que se tem vindo a registar.

O contacto com pessoas que frequentaram o cinema revelou que é graças às suas memórias e emoções que estas ainda valorizam esta ruína, dando-lhe um significado que as novas gerações já não deverão dar por falta de ligação com o espaço. Assim, concluiu-se que a mera presença da ruína não é suficiente para que a memória do mesmo fique viva porque é necessária uma comunidade que a consiga interpretar.

Palavras-chave: Cinema; Ruína; Invisibilidade; Memória; Emoção.

## Abstract

This investigation intends to understand what attention and emotions the *Cinema Paris*, in Campo de Ourique, awakens among people.

This investigation was based on archive research, and had an eminently qualitative approach, where we interviewed former customers of this cinema and other people who had connections with it. We also used quanti-qualitative methods, like the systematic recording of images over one week, which were later used to count the passersby and analyze their behavior towards the ruin.

This movie theater was open between 1931 and the first half of the 1980s. The ruins of this building resulted from the obsolescence of a type of cinema facing the transformation of the audiovisual consumption modes. During the abandonment, the building was invaded by humans and non-humans that accelerated the degradation process. In this period, the bad state of the building attracted the attention of those who passed by the street, and there are reports of many tourists stopping by to take photographs.

This ruin does not seem to have a strong affective capacity and it almost became invisible in the street. This has been concluded after noting that the passersby seem to be indifferent to it when traversing the street. Contrasting with the invisibility of the material ruin, there is a virtual visibility, which is associated with the memory and emotions of those whose biography intersects with the cinema's. These people have been using the internet to tell the cinema's history and some also criticize the degradation that has been taking place.

Contacting with those who went to this cinema revealed that it is thanks to their memories and emotions that they still value the ruin, giving it a meaning that newer generations may not give, by lacking some connection to the place. Therefore, we conclude that the mere presence of this ruin is not enough for the memory to stay alive, because there must be a community that can interpret it.

Keywords: Cinema, Ruin; Invisibility; Memory, Emotion.

## Índice

I - Introdução .....	1
1. Enquadramento e objetivos da dissertação .....	1
2. Metodologia .....	5
II - Estado da Arte .....	11
1. Lugar.....	11
2. Memória e Geografia .....	13
3. Emoções e Geografia .....	17
4. O abandono e a ruína .....	20
5. Indústria cinematográfica, metamorfose dos cinemas e arruinamento .....	23
III – O caso do Cinema Paris.....	33
1. A vida do Cinema Paris .....	33
2. <i>Post-mortem</i> .....	43
IV – A (In)Visibilidade da Ruína do Cinema Paris .....	53
1. Invisibilidade e Indiferença.....	53
2. Visibilidade Digital, Emoção e Biografia.....	61
V – Conclusão .....	69
VI - Referências.....	71





## I - Introdução

### 1. Enquadramento e objetivos da dissertação

O Cinema Paris, localizado na Rua Domingos Sequeira nº 28-30 na freguesia da Estrela, em Lisboa, abriu em 1931, como sucessor do Cine-Paris, um cinema com condições precárias que funcionara na Rua Ferreira Borges, entre 1915 e 1931, e esteve em funcionamento até à primeira metade da década de 1980 (Ribeiro 1978; “A Morte dos Velhos Cinemas de Bairro”, 1985; “Cinema Paris”, 2003). Neste período, o cinema era um espaço importante para a população desta área e oferecia uma programação variada de filmes, bem como espetáculos de variedades em períodos festivos como o Carnaval ou o Ano Novo. Além da importância para a vida cultural do bairro, também para os seus funcionários era um espaço de grande importância, especialmente para o fiel e o seu filho que lá viveram praticamente até ao seu encerramento definitivo. Muitos são os fantasmas que, como Edensor (2004) diria, assombram este lugar. Não foram só atividades de lazer que se desenrolaram neste cinema, mas também encontros secretos destes funcionários, audições clandestinas de canais de rádio estrangeiros que criticavam o Estado Novo e todo o processo de crescimento de um jovem que aqui viveu durante cerca de 20 anos. Nos seus últimos anos de funcionamento este cinema já não era tão importante como no passado e foram surgindo outros cinemas, mais confortáveis e bem equipados, com maior capacidade de atrair espectadores.

Após o seu encerramento e, ao contrário de muitos outros cinemas como o Império ou o Europa, este não viu as suas instalações serem aproveitadas para outros fins, nem foi alvo de uma regeneração física, ficando ao abandono durante décadas. Neste período registaram-se alguns usos temporários de humanos e não humanos como a gravação de um filme, em 1994, e a sua ocupação por sem-abrigos e toxicodependentes que foram acelerando a sua degradação, seja por irem retirando materiais para vender, como cobre e alumínio, ou por as suas ações terem desencadeado um pequeno incêndio. Também animais começaram a ocupar este espaço, tanto aves que fizeram da sala de projeção uma espécie

de pombal, como ratos que se avistavam frequentemente a passar pelo edifício e por ali habitavam.

Desde cedo que se começou a discutir o futuro deste espaço. Desde uma proposta apresentada pela LIDL em 1997 de abrir um supermercado<sup>1</sup>, à ordem de demolição aprovada em 2003 pela Câmara Municipal de Lisboa (“Cinema Paris”, 2003), sempre foram surgindo entraves de diversas naturezas à concretização de projetos.

No final da década de 2000, após um longo período de incerteza quanto ao destino deste edifício, se a reabilitação ou a demolição, o cinema acabou por ser emparedado e cercado por chapas metálicas que proíbem o seu acesso. A partir daqui os dados quanto ao estado do interior são ínfimos, tendo-se encontrado alguns *blogues* que relatam esta história e possuem fotografias, e um auto de vistoria ordenada pela Câmara Municipal de Lisboa em 2013. Este auto registou diversas deficiências no edifício, tanto no exterior, onde se identificaram grandes fendas espalhadas pela fachada que também já tinha diversas vigas metálicas à vista, como no interior, com partes do teto que caíram, paredes desgastadas e o piso também em mau estado, sendo que o acesso ao piso superior já não era possível devido à falta de segurança apresentada.

Em 2018 sai uma nova notícia sobre o Cinema Paris, onde a Câmara Municipal de Lisboa (CML) afirma que, independentemente do projeto a implementar no local, a sua demolição será uma certeza (Alemão, 2018). Como pontos que apoiem esta decisão pelo gabinete do vereador Manuel Salgado, é dito que o edifício não tem valor arquitetónico que mereça ser preservado e também os custos associados à recuperação de elementos do edifício representariam valores que não se justificam.

Grande parte dos estudos sobre ruínas, muitas vezes sob o termo de ar-ruinamento, que pode descrever tanto a forma, como o processo em si (Mah, 2012), incidem sobre casos de ruínas industriais (Berry, 2016). O foco pode ser

---

<sup>1</sup> Notas do processo de obra número 42.196, Volume 4, do Arquivo Municipal de Lisboa, consultadas no acervo do projeto NoVOID – Ruínas e Terrenos Vagos Nas Cidades Portuguesas (referência PTDC/ATP-EUR/1180/2014, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

variado, existindo estudos sobre o impacto que o arruinamento e abandono da atividade industrial tem nas comunidades que vivem nestes locais (Mah, 2012), outros casos em que o principal objetivo é simplesmente explorar a fenomenologia da ruína através da experiência corpórea da atmosfera ruínica (Edensor, 2008), ou espiritual, através da memória e da nostalgia (Edensor, 2004; Huysen, 2006; Sumida, 2015), entre o ser humano e os espaços em arruinamento.

Ao contrário dos trabalhos referidos anteriormente, esta dissertação não se foca numa ruína industrial, mas sim na de um equipamento, um cinema. Ainda assim, a abordagem de investigação será a mesma, ou seja, estudar a relação entre matéria, memória e a capacidade afetiva da ruína.

Assim, esta dissertação tem como questão de partida saber que atenção e emoção desperta a ruína do Cinema Paris. Sendo um antigo espaço de lazer, numa área da cidade com bastante vida, e numa rua movimentada, a evolução do edifício deverá ter afetado antigas pessoas que o tenham frequentado e que tenham memórias de histórias passadas nele, seja de saídas com amigos, de festas ou de filmes vistos. Deste modo, pensa-se que este local engloba dois lugares que importa serem estudados e comparados: o lugar-memória do cinema, cuja marca na rua irá desaparecer se o edifício for demolido, e a ruína atual, que para muitas pessoas pode não passar de mais um prédio devoluto na cidade. Apesar de estes dois lugares se encontrarem no mesmo local, existe um intervalo de 30 anos entre si e a própria biografia e conhecimento histórico de quem passa na rua poderá ditar qual dos lugares é percecionado.

A investigação segue três objetivos principais. Primeiro pretende-se compreender como surgiu esta ruína, analisando a história e evolução do cinema e as mudanças dos hábitos de consumo cinematográficos, com o propósito de descobrir como causas estruturais e globais, relacionadas com as mudanças na indústria cinematográfica, e causas circunstanciais e locais se combinaram na produção desta ruína. De seguida, pretende-se determinar que atenção o edifício em ruína capta e que reação gera, o que se procurou fazer através de gravações sistemáticas em vídeo dos transeuntes da Rua Domingos Sequeira, e posterior

análise do seu comportamento. Por fim, analisa-se a visibilidade digital do Cinema Paris, relacionando-a com as emoções que a ruína desperta nos sujeitos que sobre ela escrevem e com a presença do cinema nas suas biografias.



*Figura 1: Esquema conceitual da investigação*

Os principais conceitos a estudar (Figura 1) relacionam-se da seguinte forma: primeiramente temos um lugar, neste caso um cinema, que deverá despertar, em determinadas pessoas, alguma emoção (lembre-se que apenas com alguma ligação ao local poderemos determinar que é um lugar). De seguida - que, aliás, é a parte de maior importância para esta dissertação - temos o abandono e posterior arruinamento desse lugar, que dá origem a uma ruína. Essa ruína contém as memórias das pessoas que frequentaram e passavam pelo cinema em funcionamento e essas poderão despertar alguma emoção, relacionada com a nostalgia de ver um edifício que fez parte do seu passado pessoal. Por outro lado, o simples facto de ser uma ruína irá afetar quem nela repara, seja por ser um edifício abandonado e com aspeto degradado, seja por algum conhecimento técnico que permita apreciar a arquitetura do edifício, ou a sua antiga ligação à indústria do cinema.

Segundo os conceitos de Boym (2001), as pessoas que frequentaram o cinema ou que o viram ainda em funcionamento poderão ainda hoje reparar nele, e o seu atual estado de degradação deverá despoletar um sentimento de nostalgia reflexiva. Por outro lado, pessoas que tenham conhecimento de Arquitetura ou de Cinema poderão sentir uma nostalgia restaurativa e desejar a recuperação

do edifício em vez da demolição planeada, de modo a preservar a memória do edifício, nem que seja apenas através da fachada.

## 2. Metodologia

Por forma a responder aos objetivos anteriormente definidos, esta dissertação baseia-se numa abordagem eminentemente qualitativa, que combinou vários métodos, desde pesquisa de arquivo, entrevistas e história oral, até observação sistemática suportada em registo vídeo, com tratamento quanti-qualitativo. Uma parte substancial desta pesquisa foi suportada por trabalho de campo, tendo-se revelado a observação e o contacto direto com as pessoas que passam nesta rua e moram no bairro dois aspetos fundamentais, como referiu Samuel (1995) e demonstram os trabalhos de Mah (2012) ou Fraser (2017).

Primariamente fez-se uma pesquisa documental, procurando apurar a história do Cinema Paris, desde a sua génese à atualidade. Além da bibliografia científica sobre a história dos cinemas de Lisboa, também se realizou uma pesquisa de arquivo no site da Direção-Geral do Património Cultural, que possui uma cronologia bastante detalhada com todas as modificações que o edifício foi sofrendo ao longo das suas décadas de vida. Outro arquivo com informação relevante que se pesquisou foi o da Cinemateca Portuguesa, onde se conseguiram consultar, além de obras que falam sobre a história dos cinemas em Lisboa, antigos programas do Cinema Paris, bem como jornais e revistas que o referem. Infelizmente, verificou-se que este é um dos cinemas do qual existem menos registos de arquivados. Esta informação foi ainda complementada com entrevistas em profundidade com antigos moradores, trabalhadores e frequentadores do Cinema Paris, refazendo-se assim a história oral do lugar.

No que toca à história pós-encerramento, a pesquisa focou-se sobretudo em artigos jornalísticos, sejam antigas peças digitalizadas no arquivo digital da Cinemateca, sejam notícias nos sites de vários jornais, como o *Público*, *Diário de Notícias* ou *O Corvo*. Também o site da Câmara Municipal de Lisboa se revelou uma fonte importante por conter documentos onde se discute o estado da ruína do Cinema Paris.

No decurso da pesquisa *online* foi possível encontrar alguns *blogues* com entradas sobre o Cinema Paris, onde os autores abordam brevemente a história do cinema e alguns acabam por demonstrar a sua indignação com a evolução de que o edifício tem sido alvo. Além da análise às opiniões expressas pelos autores e às secções de comentários, também se recolheram destas páginas algumas imagens do interior do edifício em diferentes períodos, e de antigos recortes de jornais que ilustram o Cinema Paris em funcionamento, tendo também sido útil para este fim o arquivo visual do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Durante a pesquisa de arquivo, e com a ajuda fundamental de uma funcionária da Cinemateca, chegou-se ao contato com um antigo projecionista do Cinema Paris que nele habitou durante vários anos com o seu pai. Realizou-se uma entrevista de história de vida, que decorreu ao longo de duas horas e vinte minutos no bar da Cinemateca, e esta revelou-se de grande importância pois aprofundou o conhecimento da vida do Cinema Paris, no que toca ao seu funcionamento para o público geral e entre os seus funcionários. Esta entrevista foi também relevante na medida em que se começou a perceber as emoções e sentimentos que a ruína desperta em quem possui uma biografia na qual se insere este cinema.

Com o objetivo de aprofundar a relação entre a biografia das pessoas e a ruína, realizaram-se cinco entrevistas semiestruturadas a moradores do bairro e antigos frequentadores do cinema. As questões focaram-se sobretudo nos hábitos de ida ao Cinema Paris, na descrição do seu ambiente, na percepção que os entrevistados têm da ruína atual e nas diferenças que julgam existir entre os cinemas atuais e os antigos grandes cinemas. O acesso aos dois primeiros entrevistados baseou-se na rede de conhecimentos pessoais e posteriormente foram sugeridos outros três sujeitos. Estas entrevistas foram realizadas em casa dos entrevistados, sendo que uma delas foi realizada a um casal.

Durante a pesquisa *online* encontraram-se duas petições públicas que visam salvar este edifício. Estas petições *online* contêm uma secção onde os signatários podem deixar comentários, tendo estes sido alvos de uma análise de modo a perceber se o interesse em preservar o edifício está ou não relacionado com uma ligação ao antigo cinema e como estas pessoas reagem à ameaça de

demolição. Tentou-se o contato com os criadores de ambas as petições, de modo a realizar uma entrevista, mas apenas um destes pedidos obteve resposta. Assim, realizou-se uma entrevista semiestruturada, com duração de cerca de uma hora, com o objetivo de identificar a motivação e o “gatilho” que deu origem à petição, qual a relação existente entre a autora da petição e o Cinema Paris e também de que modo é que esta ruína lhe chama a atenção e como a afeta.

No decorrer da entrevista à criadora da petição, a proprietária da pastelaria, chamada brevemente à conversa pela entrevistada, forneceu o contato do antigo proprietário desta pastelaria, que a explorou entre 1974 e 2008. Após o contacto, o antigo proprietário foi entrevistado, durante meia-hora, numa pastelaria perto de sua casa. Nesta entrevista semiestruturada procurou-se descobrir a dinâmica que o Cinema Paris conferia ao bairro de Campo de Ourique e, depois do seu encerramento, que tipo de movimentos se registaram no edifício e como se foi dando o seu arruinamento.

A totalidade das entrevistas perfazem, aproximadamente, quatro horas e vinte e três minutos. Todas as entrevistas foram posteriormente transcritas e codificadas manualmente num *software* de edição de texto, sendo depois alvo de análise. Os nomes dos entrevistados que aparecem na dissertação são fictícios de modo a proteger o seu anonimato.

De modo a verificar se a atual ruína marca ou não a paisagem e afeta quem circula na Rua Domingos Sequeira, e quantificar essa visibilidade para os transeuntes, foi feita uma observação sistemática com registo de vídeo. Estas filmagens revelaram-se um desafio pois foi difícil escolher o ângulo ideal para registar os movimentos em todas as direções da rua, tentando ao mesmo tempo não interferir no percurso das pessoas nem chamar a atenção para a câmara. Optou-se por colocar a câmara em frente ao cinema, do outro lado da rua, conseguindo assim ter noção do número de pessoas que chega à Rua Domingos Sequeira dos três modos possíveis: subindo a rua, vindo do Jardim da Estrela; descendo-a vindo de Campo de Ourique; ou subindo as escadas que ligam esta rua à Rua do Jardim à Estrela.

A recolha de imagens foi feita entre os dias 18 e 24 de março de 2019, em três períodos de uma hora: Manhã (8h30 - 9h30); Hora de almoço (13h -



14h); Tarde (16h - 17h). Escolheram-se estes períodos de modo a conseguir perceber se os diferentes ritmos que se verificam ao longo do dia alteram a percepção da ruína. No total foram recolhidas 21 horas de vídeo.

As imagens recolhidas foram analisadas num *software* de visionamento de vídeo que permite acelerar ou reduzir a velocidade do vídeo. Deste modo, puderam-se acelerar os instantes em que ninguém passava na rua e, em casos que se verificassem mais confusos, diminuir a velocidade dos acontecimentos para ter um melhor entendimento. Assim, contabilizou-se o número de transeuntes na Rua Domingos Sequeira neste período, sendo que os mesmos foram depois categorizados em transeuntes: 1) em movimento que não olharam para a ruína nem para os cartazes afixados em frente da ruína; 2) em movimento que olharam para cartazes; 3) em movimento que olharam para a ruína; 4) que pararam momentaneamente e olharam para cartazes; 5) que pararam momentaneamente e olharam para a ruína; 6) que pararam momentaneamente e olharam para a ruína e para cartazes; 7) que pararam momentaneamente sem olhar para a ruína ou para cartazes. Os grupos de pessoas, em movimento ou que pararam, que olharam para a ruína ou para os cartazes, foram ainda divididos consoante o lado da rua em que se encontravam, de modo a perceber se este fator também influencia a percepção da ruína.

Outra análise que se fez a estas imagens consistiu na cronometragem da travessia de um troço em frente ao cinema, com cerca de 10 metros. Esta cronometragem foi feita de forma sistemática: a cada 12 minutos, cronometraram-se os primeiros indivíduos que subiam e desciam a rua, de ambos os lados (cinco indivíduos em quatro situações), o que resultou em 20 cronometragens por cada período, totalizando 420 tempos. Posteriormente, foi calculada a média dos cinco transeuntes, para cada uma das quatro situações por período, e posteriormente a média total do período.

A análise dos ritmos de travessia foi então comparada com a contabilização dos indivíduos que olharam para a ruína ou para os cartazes de modo a aferir se ritmos mais rápidos ou mais lentos resultam numa variação do número de observações.

Os dados quantitativos foram posteriormente introduzidos em duas tabelas, tendo levado cerca de 28 horas a recolher e tabelar toda a informação.

A dissertação encontra-se dividida em cinco partes. Após a introdução é apresentado o estado da arte, onde são discutidos os principais conceitos que aparecem ao longo da investigação, bem como uma muito breve história do cinema e dos seus espaços de projeção. As duas partes seguintes constituem a apresentação e discussão dos resultados. Primeiro refaz-se a biografia do Cinema Paris, desde a sua origem até ao seu *post-mortem*, ou seja, o período de arruinamento, composto por usos informais, abordando também a gestão política de que o edifício foi alvo e as complicações que o envolveram ao longo dos anos. Seguidamente analisa-se a invisibilidade da ruína real, primeiro recorrendo à recolha de imagens em diferentes períodos ao longo de uma semana onde se quantificam os transeuntes que olham para a ruína, e depois ao relacionar as diferenças dos ritmos de passagem com a perceção da mesma. De seguida, estuda-se a visibilidade digital que este cinema possui, através da análise de blogues, petições e das áreas de comentários das diversas notícias sobre o cinema, relacionando esta visibilidade com a existência do Cinema Paris na biografia de quem escreve sobre ele. Por fim, são apresentadas as conclusões da dissertação.



## II - Estado da Arte

### 1. Lugar

Compreender como as pessoas se relacionam emocionalmente com elementos materiais da paisagem, os significados que lhes atribuem e como essas construções afetam as pessoas obriga a que comecemos por discutir o conceito de lugar e o processo de transformação do espaço em lugar. Na Geografia há várias aceções possíveis de lugar, dependendo do ponto de vista teórico de que se parte e do enquadramento epistemológico. Esses vários significados possíveis vão desde a denominação simples de um qualquer ponto na superfície terrestre (Castree, 2003) à mais elaborada que apenas considera um lugar caso este seja um espaço com significado para uma pessoa, ou comunidade (Wyly, 2008; Henderson, 2009). Neste estudo, sempre que se referir o conceito 'lugar', é esta a definição pretendida, pois "ser humano é viver num mundo cheio de lugares com significado" (Relph, 1976:1).

Maus (2015) apresenta a ideia de Schatzki de que os lugares ganham significado no decorrer das actividades humanas do dia-a-dia, ideia que vai ao encontro da de Tuan (1977) de que um espaço se torna num lugar quando nos é totalmente familiar. O lugar é criado através de relações/atividades sociais, que criam uma narrativa desse lugar (Wyly, 2008; Roberts, 2012).

Ainda assim, note-se que os lugares não são estáticos nem "têm identidades essenciais singulares" (Massey, 2015:65 *in* Fraser, 2017:6), podem também ser interpretados como processos que permitem interações sociais (Massey, 1991) pois as estruturas de poder e o capitalismo fazem e refazem os lugares conforme necessitam (Fraser, 2017). Os lugares não têm identidades únicas pois existem conflitos internos, como por exemplo, a identidade do passado de um lugar contra um desenvolvimento presente que cria outra identidade (Massey, 1991). Estas ideias vêm opor-se às de Relph (1976) que define a identidade de algo como a sua constante 'mesmice' e singularidade que permite a sua distinção de outras coisas. Esta mesmice contrasta com a filosofia de Berson e Deleuze que afirmam que devir (*becoming*) é o princípio de toda a matéria e confere-lhe novos potenciais. Assim, todos os materiais têm vida e não só podem, como se alteram ao longo dos tempos (Grosz, 2005).

Apesar de alguns autores verem a globalização como algo que trouxe o fim do lugar, existem outros que discordam desta ideia, afirmando que interessa estudar as interdependências e as diferenças entre os diversos lugares pois estes não estão isolados uns dos outros (Castree, 2003). Relph (1976) disse que podia estar-se a caminhar num sentido em que os espaços deixariam de ter lugares (a que ele chama *placelessness*) devido à falta de variedade dos mesmos, sendo que isso nos faria perder o sentido de lugar. Mais tarde, Massey (1991) argumentou que a globalização e a compressão espaço-temporal trouxeram incerteza quanto ao significado de lugar e ao modo como o humano se relaciona com este, mas contrariou a ideia de homogeneização dos lugares e defendeu, pelo contrário, que os desenvolvimentos geograficamente desequilibrados acentuam as singularidades.

Existem diversas características que alteram a forma como o ser humano reage ao espaço que o rodeia. Além das variações nas personalidades individuais e de aspetos como a educação, Tuan (1990) refere características como o sexo (devido às diferenças fisiológicas entre homens e mulheres), a idade (que vai alterando a nossa fisionomia e capacidade de raciocinar) e também a nossa posição como nativo ou visitante de um espaço. Neste último caso, destaca-se que “a avaliação do ambiente dos visitantes é essencialmente estética” (Tuan, 1990: 64), e que um visitante pode achar um local desinteressante e sem nada que o distinga dos outros, mas um residente poderá encontrar nesse lugar qualidades (Relph, 1976). Estas diferenças são explicadas com a alusão ao exemplo de um casal que passeia numa rua comercial e o homem repara mais numa loja e a mulher noutras, sendo isto “especialmente verdade em adultos de classe baixa e média-baixa na sociedade Ocidental” (Tuan, 1990: 62).

Em 1990, Tuan nomeou o amor de um humano por um lugar de topofilia. O mesmo admite que não é o ambiente a causa direta deste amor (esse será formado no decorrer da vida e com a relação com o lugar), mas relembra que é o ambiente que “providencia os estímulos sensoriais, que são percecionados como imagens que moldam as nossas alegrias e ideais” (Tuan, 1990: 113).

Os estímulos sensoriais são necessários para que um local no espaço possa ser reconhecido, revestido de significados e, logo, transformado em lugar.

Inconscientemente, começamos a organizar mentalmente os espaços que vamos atravessando na nossa vida com base em pontos específicos. Em 1932, Warner Brown realizou uma experiência que demonstrou que as pessoas tendem a decorar caminhos e locais recorrendo a marcadores espaciais (visuais ou não), sendo que nenhum dos sujeitos conseguia replicar o caminho que tinha feito anteriormente sem a presença destes marcadores pois ficavam desorientados; este esquema não é consciente e tende a notar-se apenas quando é perdido (Tuan, 1977). A mesma desorientação foi registada por Frazer (2017) nos *tours* que organizou por Detroit com outras pessoas, em que estas apontavam com frequência para edifícios em ruína com que se identificavam por diversos motivos, ficando desorientados com os vários lotes vacantes que dificultavam encontrar as ruas pretendidas.

## 2. Memória e Geografia

“Os lugares contêm e invocam memórias pessoais e coletivas (...)”: é assim que Henderson (2009: 453) começa a abordar o conceito de memória na 5ª edição do *The Dictionary of Human Geography*. Pegando no simples conceito de lugar, é um pré-requisito a existência de uma ligação a esse espaço, e essa ligação, eventualmente, torna-se uma memória.

A memória pode ser vista como um “registo de experiência ao qual não se pode escapar” (Thrift, 1999: 315 in Jones, 2011: 875). As memórias não são estáticas, pois novas informações ou significados podem alterar a perceção que temos destas. Assim, Jones (2011) conclui que a memória constitui um indivíduo e qualquer performance que se dê no presente é moldada por experiências passadas. A memória acaba então por ser um modo de trazermos o passado para o presente, havendo geógrafos que têm trabalhado lugares e paisagens não só como entidades espaciais, mas também como processos temporais (Jones, 2011).

Muitos dos estudos recentes sobre paisagem têm um interesse na memória. Autores como Tim Ingold, em 1993, afirmam que apenas percebemos a paisagem se a relembrarmos e percebermos o ambiente como estando cheio de passado (Hill, 2013).

Existem vários tipos de memória e também existem tensões na Geografia sobre a análise de memórias; se a análise da memória se deve basear ou não em marcadores espaciais e se a memória deve ser conceptualizada como algo individual ou coletivo (Maus, 2015).

A memória coletiva é construída e partilhada socialmente por um grupo de pessoas e é partilhada entre esse grupo (Mah, 2010, 2012). Existe também o conceito de memória social, que vê a memória coletiva como algo menos homogêneo e com uma ligação complexa entre a componente individual e a coletiva. (Mah, 2010).

A memória social tende a ser mais forte nos casos em que existe um objeto físico ligado a essa memória (Johnson & Pratt, 2009), isto acontece porque os objetos nos fazem lembrar o passado (Hill, 2013).

O filósofo francês Henri Bergson (1991) identificou dois modos como registamos o passado: através de mecanismos corporais que nos dizem como adaptar a cada situação, com base em experiências passadas e ações repetidas; e através de ‘memórias puras’ que ficam gravadas na mente, e são posteriormente lembradas. Estas memórias espontâneas tendem a ser menos necessárias no dia-a-dia por serem, sobretudo, contemplativas.

Hill (2013) contrasta esta ideia com os conceitos de memória voluntária e involuntária. A memória involuntária inclui todos os aspetos do passado como sentimentos e emoções, vindo à superfície sem um pensamento consciente da mesma. Existe uma grande importância dos estímulos físicos neste processo de lembrança, que dispensa um pensamento consciente, sendo o corpo o principal “gatilho” que desperta essa memória.

Roberts (2012) mostra que a memória faz parte da nossa identidade, dando-lhe um sentido de continuidade, ao lembrar uma situação em que recebeu um conjunto de fotografias de uma praia com algumas pessoas. Aquela que poderia ser apenas uma prenda diferente do habitual tomou todo um outro significado quando se reconheceu a si nas imagens e depois identificou aquela praia como o local onde ia passar férias, com a sua família, em criança. O simples

facto de ter conseguido identificar o espaço foi suficiente para invocar as memórias de infância e conseguir valorizar muito mais aquela oferta, que materializou a sua memória.

Como disse Tuan (1990: 99), “[a] consciência do passado é um elemento importante do amor a um lugar”, contribuindo para a topofilia. As fotografias de Roberts agiram como a materialização da sua memória de infância, e o mesmo pode-se dar com uma ruína, pois esta pode servir como um marcador espacial que invoca memórias (Maus, 2015). No caso da memória social, esta tende a resistir melhor caso exista um objeto físico em conjunto com algum valor espiritual ou simbólico (Johnson & Pratt, 2009). Edensor (2004) aponta para a existência de ‘fantasmas’ que assombram as ruínas. Estes fantasmas são fundamentalmente as memórias inscritas (especializadas) nos lugares que não tiveram um fim propriamente dito, logo onde o passado não foi apagado. Os lugares agem como recipientes para as memórias e têm o efeito de as “manter ou reter em vez de dividir ou dispersar” (Casey, 1987: 186 *apud* Berry, 2016: 10).

No caso de Roberts (2012), as fotografias foram oferecidas pelo seu irmão, que também as deu a outras pessoas da família. Aproveita então para concluir que as famílias “criam-se através de práticas de memória como a fotografia; ao definir a sua memória, definem-se a si” (Tebbe, 2008: 201 *apud* Roberts, 2012: 96). Se a memória de um espaço assentar em atividades sociais que criaram o lugar, estamos perante um caso de memória coletiva, podendo este ‘coletivo’ ter diferentes escalas (Roberts, 2012). Assim, a definição de uma família com base nas suas memórias também se poderá aplicar a uma comunidade, por exemplo, de um bairro. A memória popular é uma das responsáveis pela produção de identidades locais, nacionais e étnicas (Matless, 2000), e as narrativas partilhadas por várias pessoas trazem coerência à identidade de um lugar (Roberts, 2012).

Continuando a discutir a relação das ruínas com a memória, podemos considerar que diferentes tipos de ruínas estimulam memórias diversas. Berry (2016: 3) considera que “[a]s ruínas teatrais têm uma atmosfera distinta das ruínas industriais, domésticas ou utilitárias, devido à sua origem como espaços de lazer e fantasia”. O propósito primário destes edifícios era criar um ambiente de



escapismo, e o que fica mais na memória das pessoas são os aspetos sociais relacionados com estes locais, como as saídas com amigos (Berry, 2016).

A memória social tem diversas escalas, mas tende a ser ‘controlada’ por elites, com foco em narrativas *top-down* (Roberts, 2012). Estas elites têm o poder para manipular as memórias pois estas são suscetíveis de esquecimento (Johnson & Pratt, 2009). Por isto, Matless (2000) relembra Samuel (1995) que disse que se deve valorizar o conhecimento não-oficial das fontes populares.

Para Bergson a memória é “a conservação e preservação do passado no presente” (Deluze, 1991:51), sendo que o passado terá um peso cada vez maior com o passar do tempo pois este nunca para.

A reconversão de antigos edifícios comerciais ou industriais, onde as fachadas são mantidas, é um modo de deixar a memória inscrita num lugar (Edensor, 2004) e há diversos casos destes com antigos cinemas que foram reconvertidos em armazéns ou supermercados (Berry, 2016).

A memória é uma sequência lógica de acontecimentos, mas numa ruína essa lógica pode não existir devido ao ritmo de decomposição dos diversos elementos e dos vestígios de atividade serem diferentes (Edensor, 2004). Assim, a ruína é um local onde existem várias temporalidades assíncronas que “colidem e se fundem” (Crang & Travlou, 2001: 161 *apud* Edensor, 2004: 834).

Mah (2010) usa o conceito de memória viva (*living memory*) como um processo dinâmico no presente e que não tem de estar ligado a uma memória coletiva ou social. As pessoas não tentam lembrar-se nem esquecer o passado de um local, mas este está ligado às experiências das pessoas no dia-a-dia. A mesma autora refere ainda que a memória viva tende a persistir em casos em que não houve uma quebra definitiva com o passado ou uma perspetiva garantida de um futuro diferente.

Quando uma memória é oficializada deixa de ser considerada uma memória e passa a ser história, ou memória oficial, segundo Matless (2000), sendo que à memória que não foi absorvida pela história se pode chamar de memória verdadeira ou não oficial (Mah, 2010; Matless, 2000). Estes dois tipos de memória podem estar em conflito (Matless, 2000). A ruína mantém a memória do que

foi e eventuais processos que a conservem, ou alterem, como por exemplo uma reabilitação, poderão mudar a percepção da mesma e, a longo prazo, as suas memórias.

A memória está ainda relacionada com outro conceito, a nostalgia. Apesar da origem da palavra nostalgia ser *nostos* (casa) e *algos* (dor), Sumida (2015) defende que atualmente a nostalgia baseia-se mais no sentimento de prazer ao experienciar a velhice de algo do que no pensamento doloroso sobre o passado perdido, sendo que é impossível existir nostalgia se nunca tiver havido perda. Esta ideia relaciona-se com a de Mah (2012), que diz que a nostalgia é uma experiência do presente e diz mais sobre o presente do que sobre o passado. Segundo Huyssen (2006), o arruinamento arquitetónico é um “gatilho” nostálgico devido ao desejo temporal e espacial que transmite; por um lado o passado ainda está presente pois está materializado, mas ao mesmo tempo este não nos está disponível pois estamos no presente que arruinou o edifício.

Boym (2001) identifica dois tipos de nostalgia que se manifestam de diferentes modos: a restaurativa e a reflexiva. A nostalgia restaurativa está relacionada com a necessidade de manter o passado ‘vivo’ e sem sinais de decadência no presente através, por exemplo, da reconstrução de antigos monumentos, tentando prevenir as lacunas na memória (sobretudo coletiva), como é caso dos monumentos com importância para a história nacional. Por outro lado, a nostalgia reflexiva tem um carácter mais individual e prende-se a lugares como as ruínas, que fazem as pessoas meditar sobre a história do lugar (e a importância deste na sua própria narrativa) e os efeitos da passagem do tempo.

### 3. Emoções e Geografia

A relação entre as emoções e o lugar é estudada pela geografia emocional (Anderson, 2009a). Anderson e Smith (2001: 7) dizem que “o mundo humano é construído e vivido através de emoções” e “negligenciar as emoções é excluir um conjunto chave de relações através das quais as vidas são vividas e as sociedades são criadas”. Os autores discordam que as relações emocionais não influenciem a esfera pública e sejam apenas privadas, afirmando que as emoções moldam a sociedade e o espaço. Os fenómenos espaciais têm uma base social,

logo podemos depreender que as emoções influenciam as mudanças dos espaços.

As emoções são vistas como processos interativos entre o indivíduo e o ambiente que o rodeia, agindo como uma ‘ponte’ entre o ser e o mundo social externo (Hepworth, 2007). Já o afeto “não é só como um indivíduo se pode sentir, ou o que um corpo em particular pode fazer, mas também as capacidades que este pode ter para se relacionar com outros corpos” (Paterson, 2007: 165). É, assim, um processo ambivalente, pois um corpo pode tanto afetar como ser afetado.

Bondi (2005) e Bondi, Davidson e Smith (2007) referem um ‘*emotional turn*’ na Geografia devido a uma vaga de trabalhos que se focaram nas emoções, contrariando uma tendência anterior de ignorar ou fingir que estas não existiam/precisavam de ser tidas em consideração. Este pensamento anterior via o pensamento emocional como algo altamente subjetivo e, portanto, considerava que as relações emocionais eram apenas privadas e não tinham interferência na esfera pública (Anderson & Smith, 2001). Bondi (2005: 434) afirma ainda que “este interesse académico nas emoções é inseparável de tendências sociais, culturais e políticas mais amplas, em que as emoções se tornaram o centro da vida pública, da atividade comercial e do consumo”.

Para Bondi et al. (2007: 2) “uma geografia emocional genuína (...) deve tentar expressar algo inefável em línguas objetivas, nomeadamente um sentido de envolvimento emocional com pessoas e lugares, em vez de desapego emocional com estes”. Assim, não bastará registar e interpretar o que as pessoas dizem, mas devem-se procurar expressões, gestos ou outros sinais que tenham informação contida nelas.

A geografia emocional foi beber inspiração às geografias humanista (a preocupação com as experiências subjetivas com os lugares e os espaços), feminista (importância dos relatos na primeira pessoa e a desconstrução dos binários base, mente/corpo; racional/emocional; eu/o outro) e às teorias não-representacionais (Bondi, 2005). É importante registar os relatos e pontos de vista das pessoas no que toca aos lugares em estudo e as suas experiências que, sendo pessoais e subjetivas, apresentar-se-ão variadas.

Também as teorias não-representacionais prestam atenção às emoções e ao seu papel nas assemblagens entre humanos e não-humanos (Anderson, 2009b). Estas teorias “trabalham com um entendimento alargado do sujeito e da sua capacidade de ação, considerando-os como relacionais, sendo a sua ação potenciada ou constrangida pelas materialidades com que se relaciona” (Paiva, 2017: 160). As teorias não-representacionais baseiam-se no princípio de que o sujeito não deve ser separado do exterior nem vice-versa pois o sujeito é afetado pelos diversos estímulos que o ambiente liberta, numa transmissão (afeto) que se pode dar por outros elementos que não corpos, como atmosferas, sendo esta “uma propriedade de espaços particulares embebidos num afeto ou numa combinação de afetos ao ponto de espaço e afeto serem regularmente coincidentes” (Thrift, 2008: 22 *apud* Paiva, 2017: 163).

Bondi (2005) relaciona a geografia emocional com a psicologia, que associa as emoções com a cognição e o afeto com o corpo. Assim, as emoções surgem da mente e do pensamento sobre algo e o afeto é rececionado e processado pelo corpo através de estímulos a um ou vários sentidos humanos.

As emoções alteram a nossa visão das coisas, como dizem Bondi et al. (2007: 1): “tudo pode parece brilhante, aborrecido ou escurecido graças à nossa visão emocional”. Deste modo, o conhecimento de um lugar, ou a nossa biografia, alteram as nossas emoções e, por consequência, o modo como o percebemos. Segundo Mah (2012), as imaginações populares de antigos locais industriais vêm-nos como espaços negativos, o que contribui para a sua isolamento e exclusão socioeconómica, referindo ainda que quem aprecia ruínas apenas o faz à distância ou por períodos de tempo curtos, pois viver num meio rodeado de ruínas é depressivo - os objetos têm a capacidade de nos afetar e agir como eco do passado (Hill, 2013).

Num trabalho que realizou numa comunidade em Newcastle upon Tyne que sofreu arruinamento industrial, Mah (2010) apontou que com o passar das gerações a ligação aos locais em ruína ia diminuindo porque estas nem chegaram a trabalhar nestes locais nem conheciam pessoas que o tivessem feito. Na sua investigação sobre o impacte da desindustrialização nas comunidades, Mah (2012: 14) diz que explorou as relações entre as pessoas e os locais “através

das suas memórias e percepções que - longe de serem meras considerações subjetivas - refletem divisões entre grupos sociais, gerações e classes”. Assim, pode-se esperar que diferentes classes vejam o arruinamento de modos diferentes.

#### 4. O abandono e a ruína

Os espaços arruinados e vacantes, apesar de serem bastante presentes nas cidades contemporâneas, tendem a ser vistos com criticismo pois são percecionados como fracassos dos humanos diante da passagem do tempo, seja do lado económico, cuja viabilidade deixou de existir, seja do lado político que não conseguiu evitar o estado de degradação de certos locais (Brito-Henriques, Soares & Azambuja, 2017). Ainda assim, estes espaços continuam a estar ligados ao tecido urbano envolvente, a toda a vida que ali se passa e às memórias coletivas (Mah, 2012). Brito-Henriques e Barata-Salgueiro (2018: 52) resumem assim a noção de espaço abandonado:

“Um espaço considera-se abandonado se os proprietários deixam de usar as suas propriedades de forma produtiva e regular, cessam o fornecimento de serviços básicos como eletricidade ou água, eventualmente falham as suas obrigações fiscais e hipotecárias, e desinvestem na conservação dos edifícios e espaços envolventes, permitindo que o arruinamento progrida.”

Berry (2016) utiliza a expressão ‘espaço excessivo’ para falar sobre a ruína de um antigo cinema de Sidney, que inclui, sobretudo, o excesso de espaço e de material desperdiçado e obsoleto. Estes espaços, salas grandes e com um pé direito bastante elevado, utilizadas para ajudar a levar os espectadores para lugares diferentes durante o espetáculo, deixam de ter utilidade (pelo menos a original) e acabam como desperdícios da produção, que já não precisa deles e os abandona.

Existe então uma relação entre o arruinamento de um edifício e o seu abandono. Brito-Henriques (2017) explica que o abandono poderá dar-se em primeiro lugar, levando ao arruinamento do edifício, ou então poderá começar primeiro o processo de arruinamento do edifício, por falta de manutenção, que irá originar o abandono daqueles que o habitam ou utilizam. A ruína é uma estrutura que marca visualmente no espaço um desinvestimento (Fraser, 2017), mas também é o sinal de um movimento, que pode ser a saída de uma família, empresa,

ou capital, ou “o fim de uma atividade por esgotamento de um recurso ou desaparecimento de uma necessidade” (Brito-Henriques, 2017: 6), ficando a lembrança física deste declínio (Mah, 2012). Esta marca tende a ficar mais visível com o passar do tempo devido à ‘idade da ruína’ (Sumida, 2015) – quanto mais nova for a ruína mais vívida esta nos parece porque o seu tempo de vida (antes do arruinamento) está mais próximo do nosso presente. Mah (2010) afirma ainda que as ruínas são um mal necessário para que a história prossiga e o modernismo e o capitalismo evoluam.

O crescimento do interesse pelas ruínas modernas entre os cientistas urbanos reforçou-se nos últimos anos, na sequência da Grande Recessão Global e das suas implicações devastadoras no imobiliário (DeSilvey & Edensor, 2012; Berry, 2016; Fraser, 2017, entre outros). A isso juntou-se o agravamento do encolhimento urbano e a marginalização das regiões perdedoras da globalização, onde várias camadas de ruínas produzidas pelo encerramento de fábricas, comércio e serviços, pelo abandono de infraestruturas e pelo desaparecimento de população, se acumularam na paisagem nas últimas décadas (Mah, 2010; Cavaco, Santos & Brito-Henriques, 2018).

Várias interpretações têm sido encontradas na teoria urbana para o arruinamento. Brito-Henriques (2017) sistematizou-as em três teses principais. A tese da expansão centrífuga sugere que as ruínas surgem com as migrações dos habitantes das cidades para a periferia, sendo que “o abandono e o arruinamento urbanos seriam assim o preço a pagar pela mobilidade social” (Brito-Henriques, 2017: 4). Outro corpo teórico explicativo é a tese da desurbanização, que assenta no ciclo de urbanização das cidades e vê o arruinamento urbano como o resultado desta evolução ao longo do tempo. Agrupa por fim um terceiro conjunto de explicações na tese da reestruturação pós-fordista que associa as ruínas à crise do fordismo e ao encerramento de vários locais associados a este modelo de produção e consumo em massa “tais como antigas fábricas, blocos de habitação coletiva, docas, linhas e estações de caminho de ferro, grandes salas de cinema (*movie theatres*) ou armazéns de revenda (*department stores*)” (Brito-Henriques, 2017: 6).

A isto, o mesmo autor junta uma outra interpretação, que seria os efeitos da aceleração do tempo. A vida moderna é mais acelerada e com este aumento de velocidade as coisas surgem, mudam e são ultrapassadas mais depressa, aumentando o número de abandonos. Nessa sua interpretação, o arruinamento é uma expressão da metamorfose da matéria da cidade por ação do tempo social (Brito-Henriques, 2017).

As ruínas provocadas pela desindustrialização podem-se enquadrar no conceito de destruição criativa, método utilizado pelo capitalismo para promover a inovação e o dinamismo dos lugares, essencial para captar a atenção dos consumidores. “Esta perspetiva económica foca-se no crescimento, inovação e renovação seletiva, em vez de se focar no desperdício ‘inevitável’ deixado para trás” (Mah, 2012:3). Estas ruínas inserem-se na tese da obsolescência radicalizada (Brito-Henriques, 2017) em que o ritmo acelerado da vida moderna gera abandonos mais frequentes e rápidos de edifícios que acabam por se tornar cada vez mais descartáveis.

Os arruinamentos são vistos por muitos não como algo que obrigatoriamente prejudica a cidade, mas como um palco para diversas possibilidades, como sucedeu em Detroit<sup>2</sup> (Fraser, 2017). O interesse da sociedade pelas ruínas contemporâneas também é recente e casos como o de Detroit tornaram-se mediáticos pela atração que as ruínas representam. Este interesse da sociedade pode-se ver no denominado *ruin porn*, romantizações sobre estes espaços arruinados, sobretudo sobre a forma de fotografia (Brito-Henriques, 2017; Fraser, 2017). O interesse por estes espaços não se resume apenas à sua romantização e registo audiovisual, havendo também ocupações destes locais para fins variados.

O abandono e arruinamento podem desvalorizar um espaço e justificar a sua eliminação, mas por outro lado podem existir utilizações temporárias que o

---

<sup>2</sup> Detroit era vista como uma "cidade de ruínas modernas" (Fraser, 2017: 8), e o imaginário da ruína urbana chegou à cultura popular através de fotografias e filmagens que punham estes elementos em destaque. Esta imagem tem-se vindo a alterar desde 2015 com várias obras de demolição que reduziram a omnipresença das ruínas, o que ajudou a mudar o imaginário da cidade para um imaginário da cidade do futuro, cheia de possibilidades. Para maior detalhe, consultar Fraser, 2017.

voltam a valorizar ao criarem uma nova imagem do lugar (Brito-Henriques e Barata-Salgueiro, 2018). Apesar de os usos mais reportados destes sítios serem as atividades informais como o vandalismo ou o consumo de álcool e drogas (Mah, 2012), estas ocupações temporárias podem cativar a comunidade local ao terem bases culturais e artísticas, ou até mesmo servir de apoio comunitário, sendo de notar que estas ocupações parecem ser uma tendência das cidades do Norte Global, até que se arranje uma solução mais duradoura (Brito-Henriques e Barata-Salgueiro, 2018). Göbel (2014) dá como exemplo a organização de festas de música *techno* que utilizam as características do edifício ocupado para moldar a organização da festa, como se verificou em Berlim.

As ruínas apresentam-se como um desperdício, espaços desordenados que entram em conflito com a ordem urbana (Endesor, 2008) mas, ao mesmo tempo, devido ao seu potencial, podem servir para colmatar falhas que se verificam nos espaços urbanos (Fraser, 2017). Apesar da quantidade de memórias e significados que Edensor (2004) refere que ficam como que perdidos na ruína e nos seus diferentes elementos, quem reside junto a ruínas tende a vê-las como depressivas (Mah, 2012), o que confere uma identidade negativa a estes lugares que é partilhada por grande parte da população.

## 5. Indústria cinematográfica, metamorfose dos cinemas e arruinamento

Até chegarmos ao formato de cinema que conhecemos hoje em dia, muitas mudanças se deram nos mesmos, tanto em termos de tecnologia, de localização, da arquitetura dos edifícios ou até do modelo de negócio dos grandes distribuidores de filmes.

Depois de surgir em Paris, como criação dos irmãos Lumière, o animatógrafo aparece pela primeira vez em Lisboa em 1896, no Real Coliseu, espalhando-se depois para outras salas de teatro (Barata-Salgueiro, Marques & Silva, 1985). Depois do surgimento desta tecnologia em Lisboa, começam a surgir ainda no fim do século XIX pequenos teatros abarracados em diversas feiras da cidade, que vão evoluindo até incorporarem o animatógrafo com a introdução da eletricidade. As exposições nestas feiras eram de fitas que tinham tido sucesso



anteriormente e começou-se a introduzir algum tipo de acompanhamento musical e de descrição (Acciaiuoli, 2012). Foi apenas em 1904 que abriu o primeiro local especificamente dedicado ao animatógrafo, no Bairro Alto, sendo que, por causa da curta duração dos seus filmes, era inserido em sessões com outros espetáculos (Barata-Salgueiro et al., 1985).

A evolução destes espaços em Lisboa replica o que se verificou nos EUA, com os *nickelodeon*, onde as pessoas podiam ver pequenas projeções com acompanhamento musical de um piano por um *nickel*, os quais surgiram no início do século XX, após um breve período de projeção de fitas em teatros. Estes espaços eram pequenos e construídos com materiais baratos, tentando manter todos os custos o mais reduzido possível (Melnik & Fuchs, 2004).

Com o passar do tempo, foram surgindo, em Lisboa, salas mais distantes do centro, com o objetivo de providenciar entretenimento barato a áreas com bastante população operária, como a Graça (Barata-Salgueiro et al., 1985). Nestas salas, ou salões de animatógrafo, não existia uma arquitetura comum, os modelos eram parecidos com as barracas que se organizavam nas feiras, havendo algumas que arriscavam um pouco mais na decoração ou em arquiteturas mais polivalentes. O Animatógrafo do Rossio abriu em 1907 e a sua decoração exterior, com dois grandes painéis de azulejos, já pretendia despertar o interesse e demonstrar a ligação deste espaço à Arte, e destacar-se do resto da cidade. Ainda assim, um modelo base destes edifícios não viria a surgir até 1912, num concurso organizado pela CML que promovia a criação de fachadas de barracas teatrais onde ganhou um edifício com uma fachada chamativa cujo interior era “uma sala que tinha apenas um ecrã e uma máquina de projetar no meio” (Acciaiuoli, 2012: 47) numa espécie de *music-hall*. Os salões tinham uma programação variada, com teatro ou momentos musicais, e exhibições de fitas com os tipos de acompanhamentos inicialmente ensaiados nas feiras, os quais, a partir da década de 1910, passaram a incluir efeitos sonoros e interpretação de diálogos por parte de pessoas atrás da tela de projeção (Acciaiuoli, 2012).

A criação de edifícios especificamente para cinema começa com o Chido-Terrasse em 1908, uma sala retangular com “um balcão paralelo ao ecrã,

sem prolongamento lateral, uma inovação que só vinte anos depois seria entendida” (Acciaiuoli, 2012: 54).

Um dos elementos que ajudou os cinemas a atrair espectadores foram os seus preços, entre os 80 e os 300 réis (Acciaiuoli, 2012). Além disso, após a implantação da República começou a falar-se sobre o papel do cinema na instrução das pessoas nas áreas da ciência, arte e música, pelo que “o Estado tenta promover a produção cinematográfica oficial, com o intuito de criar um arquivo histórico nacional, e fomenta a introdução do cinema nas escolas (...)” (Acciaiuoli, 2012: 60). Deste modo, o cinema começa a estar cada vez mais presente na vida das pessoas.

No decénio de 1910 abrem nos EUA os primeiros *movie theaters*, grandes salas que pretendiam competir diretamente com os teatros tradicionais e afirmar o cinema como uma nova forma de arte, capaz de subsistir num programa isolado, sem outros espetáculos associados como peças de teatro ou concertos (Melnik & Fuchs, 2004). Esta alteração arquitetónica está associada à evolução dos filmes que passam de pequenos *sketches* a filmes de enredo (Barata-Salgueiro et al., 1985). Estas salas pertenciam aos grandes estúdios de Hollywood e eram a única fonte de rendimento de um filme (Silver & McDonnell, 2007). No final desta década as próprias salas de cinemas já eram atrações, ao apresentar decorações sofisticadas (algumas até mais grandiosas do que as de teatros de classe alta), surgindo também diferentes classes de salas de cinemas, desde cinemas de estreia até cinemas de quarta e quinta projeção (Melnik & Fuchs, 2004; Silver & McDonnell, 2007). A imponência destas salas fez com que se começassem a designar, por vezes, como *movie palaces*.

A programação dos cinemas também se foi reinventando, surgindo em Portugal, por exemplo, *matinéés* infantis em 1916 e *matinéés* de arte em 1917. Os cinemas deixaram de ser atrativos apenas pela novidade, passando a haver um maior interesse na oferta de filmes (Acciaiuoli, 2012).

Esta década assistiu também, internacionalmente, a uma mudança importante no formato da distribuição de filmes. Até então as distribuidoras funcionavam com o sistema de vendas, permitindo a compra dos direitos de um filme e a sua exploração pelo tempo que se quisesse, mas a partir desta altura o sistema

adotado passou a ser o de aluguer. Em Lisboa, muitas das salas mais pequenas começaram a ter menos lucro, o que resultou numa menor capacidade de modernização, e acabaram por fechar (Barata-Salgueiro et al., 1985; Baptista, 2007).

Foi na sequência desta mudança que apareceu a geração seguinte de cinemas, deixando de se usar a terminologia ‘salão’, o que em Lisboa coincidiu com a adaptação do Politeama e a abertura do Cinema Tivoli em 1924 (Barata-Salgueiro et al., 1985; Baptista, 2007). Estas novas salas vieram seguir o modelo de teatro (*movie theater*) que já se registava nos EUA.

No decénio de 1930, o Estado Novo impunha a polivalência dos edifícios de espetáculo, de modo a rentabilizar os espaços culturais, pelo que um equipamento destes tinha de estar preparado tanto para a projeção de fitas como para peças de teatro. Ainda assim, estas imposições eram criticadas pelos arquitetos que afirmavam que esta característica aumentava os custos dos edifícios e a visibilidade do espetador poderia ser prejudicada num dos dois espetáculos, teatro ou cinema (Alves & Tostões, 2015). Neste período ainda se mantinham os casos de adaptações de teatros em cinema, como o Teatro Trindade em 1938, apesar de começarem a surgir mais salas pensadas exclusivamente para a projeção de filmes (Acciaiuoli, 2012). Muitos destes teatros eram facilmente convertidos por já adotarem uma arquitetura “à italiana” (Acciaiuoli, 2012:68), que se preocupava em conseguir um elevado número de lugares, mas todos com boa visibilidade.

Nas décadas seguintes começou a dar-se uma diferenciação entre os cinemas, havendo os chamados ‘cinemas de estreia’ e ‘cinemas de bairro’, sendo os primeiros equipamentos mais nobres localizados em áreas centrais das cidades enquanto os segundos eram salas, frequentemente de menor dimensão, localizadas em bairros residenciais, mas onde as estreias de filmes também aconteciam recorrentemente (Baptista, 2007). Quanto ao tipo de filmes que passavam, os cinemas dividiam-se em cinemas de estreia e cinemas de *reprise*, sendo que muitos destes segundos foram abertos em antigos armazéns ou edifícios abandonados, ou, se instalados em edifícios novos, com menos comodidades.

Com o passar do tempo e a evolução tecnológica, os cinemas de bairro, pensaram em formas de competir com os novos cinemas mais modernos com iniciativas como a programação dupla (dois filmes por sessão), oferecendo um preço mais baixo (Barata-Salgueiro et al., 1985).

O ambiente dos cinemas foi-se alterando ao longo dos anos, sendo que aos cinemas de bairro associava-se uma certa falta de *glamour* e um carácter mais popular. Estes eram frequentados por famílias com bastantes crianças e onde os risos e o barulho se faziam notar durante as exhibições (Baptista, 2007). Estas características são muito bem visíveis no filme *Cinema Paraíso* (Giuseppe Tornatore, 1988). Este filme mostra as crianças constantemente a tentarem entrar furtivamente para verem os filmes sem pagar, encontros amorosos nas casas de banho e o ruído que os espectadores faziam durante a projecção dos filmes, mesmo contando estes já com som.

Em 1959, o Decreto-Lei n.º 42 660 (Diário do Governo n.º 268/1959, Série I de 20 de Novembro de 1959) permitiu a abertura de espaços para espetáculos em edifícios de uso misto, diminuindo o investimento necessário para a sua criação. Passou-se então a utilizar o modelo dos estúdios em Portugal (Acciaiuoli, 2012), ou Cine-Bolsos (Barata-Salgueiro, et al., 1985). Estas salas eram mais pequenas e apostavam na qualidade e conforto, e também na diferenciação dos conteúdos, havendo algumas que apostavam em filmes menos comerciais. Começaram a surgir novos cinemas em caves e anexos, ao mesmo tempo que as antigas grandes salas começaram a ser divididas em salas menores de modo a rentabilizar o espaço (Acciaiuoli, 2012).

Nos EUA começaram a abrir-se, nos anos 1960, cinemas com mais do que uma sala, mas com a inovação de precisarem de apenas uma sala de projecção e um projecionista. Estes cinemas foram uma evolução de um modelo que já se utilizava nos anos 1910, em teatros cuja oferta incluía projecção de uma película numa sala e outros espetáculos, em simultâneo, numa segunda sala. Este formato tanto se verificou nas novas construções como em cinemas instalados em centros comerciais. Os novos cinemas representavam uma mudança

em comparação aos antigos ‘palácios’ – “representaram uma mudança no sentido da funcionalidade e um maior foco na função do que na forma” (Melnick & Fuchs, 2004: 151).

Durante a década de 1960 começou-se a registar um decréscimo na procura dos cinemas de bairro em Portugal devido à concorrência por parte da televisão, à emigração e à Guerra do Ultramar (Barata-Salgueiro et al., 1985), fenómeno que se tinha registado nos cinemas americanos muito mais cedo, ainda durante a Grande Depressão, com a difusão da rádio e mais tarde também com a televisão (Silver & McDonnell, 2007).

No início do decénio de 1970, os cinemas de bairro em Lisboa começam a entrar numa situação de exploração deficitária, sendo que alguns ainda tentam atrair clientes com a projeção de filmes pornográficos (Barata-Salgueiro et al., 1985). Estes espaços “sobredimensionados, com instalações e equipamentos envelhecidos, necessitando de um número excessivo de empregados, enfrentavam o espectro de encerramento (...)” (Barata-Salgueiro et al., 1985:391). Com a suburbanização, começaram a surgir cada vez mais cinemas de pequenas dimensões<sup>3</sup> afastados do centro nas décadas de 1970 e 1980 (Barata-Salgueiro et al., 1985).

Após o 25 de abril de 1975, um fator atrativo para as pessoas interessadas em cinema foi o fim da censura, o que permitiu que, pela primeira vez, se vissem todos os filmes nas suas versões originais (Barata-Salgueiro, 1985). Também nestes anos se registou um interesse dos cinemas em passar filmes indianos<sup>4</sup>. Barata-Salgueiro et al. (1985) pensam ainda que esta oferta era dos poucos entretenimentos acessíveis aos retornados pois nesta época os bilhetes ainda eram considerados baratos. O aumento do número de espectadores, no entanto, começou a diminuir a partir de 1978, muito devido ao início da transmissão de telenovelas pela RTP e ao preço elevado dos bilhetes, fator agravado por uma crise económica no decénio de 1980 (Barata-Salgueiro, et al., 1985). A concorrência

---

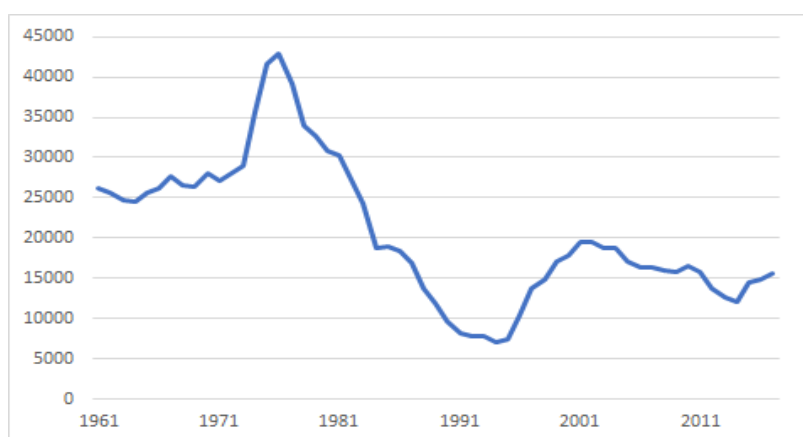
<sup>3</sup> Nos EUA estes cinemas mais pequenos começaram a surgir no início dos anos 1970 (Melnick & Fuchs, 2004).

<sup>4</sup> Este aumento de projeções de filmes indianos poderá estar relacionado com o regresso de emigrantes portugueses de Moçambique, onde o Cinema indiano era bastante popular.

também começou a ser maior; apesar das grandes salas já não serem viáveis, existia uma grande variedade de salas mais pequenas, que estreavam os mesmos filmes e competiam para atrair o público cada vez mais reduzido.

Em Portugal, a RTP surgiu no final da década de 1950 e resultou num decréscimo de espectadores de cinema que se começou a registar nos decénios de 1970 e 1980 (Gráfico 1) - entre 1976 e 1994 existe um decréscimo de quase 84% do número de espectadores. Este decréscimo foi acompanhado de uma descida nas receitas, descendo 50% entre 1985 e 1995, apesar de um aumento de 30% do preço do bilhete (Santos, 1998). Nos EUA um impacto semelhante verificou-se décadas antes - a introdução da televisão na casa das famílias americanas representou uma descida de 43% nas receitas das bilheteiras dos cinemas entre 1946 e 1961 (Hoskins, McFayden & Finn, 1997).

*Gráfico 1: Espectadores de cinema (milhares) em Portugal, entre 1961 e 2017. Fonte: INE<sup>5</sup>*



Nos anos 1980, os setores do cinema e do audiovisual foram liberalizados e com o fim do monopólio da RTP surgem a SIC e a TVI (Santos, 1998), aumentando o número de canais em antena aberta em Portugal. Entre 1986 e 1994 o número de famílias com televisão aumenta bastante, sendo que em 1995 já

---

<sup>5</sup> Disponível em [https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_indicadores&indOcorrCod=0005368&contexto=bd&selTab=tab2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0005368&contexto=bd&selTab=tab2)

95,6% dos agregados familiares tinham televisão<sup>6</sup>. Destes, metade tinha dois ou mais aparelhos televisores em casa, havendo ainda registo de que cerca de 40% dos lares tinham videogravador (Santos, 1998). A televisão toma então um papel bastante importante na casa dos portugueses, seja para assistir atentamente ou apenas deixada ligada como companhia, e “o maior peso destas práticas culturais domésticas tem por reverso a quebra da frequência das salas de cinema” (Santos, 1998:208).

Resultado do número cada vez menor de espectadores, continuaram a encerrar diversos cinemas de bairro e de estreia nos decénios de 1980 e 1990. Estes edifícios tiveram futuros distintos – uns viram-se transformados em supermercados ou igrejas, outros demolidos, e outros foram abandonados (Barata-Salgueiro, et al., 1985; Acciaiuoli, 2012).

Para tentar combater a diminuição de espectadores, surgem em Portugal, nos anos 1990, as salas de cinema *multiplex*, cinemas com várias salas e outras valências atrativas. Estas salas estão associadas aos centros comerciais de última geração, situados em posições periféricas das cidades, mas com boas acessibilidades rodoviárias e dotados de parque de estacionamento, restaurantes de *fast food*, e, por vezes, salões de jogos, pois as pessoas começaram a procurar entretenimento além do filme (Brito-Henriques, 2003). O mercado do cinema ajustou-se assim à diminuição do público: “Não só as salas são menos, como menores, tal como bastante menores são o número de lugares postos à venda e o número de espectadores por sessão (...) sendo comprados cerca de 20% dos lugares postos à venda” (Santos, 1998:209).

Também a indústria de cinema contribuiu, em parte, para este fenómeno. Com as novas formas de exibição de filmes fora do cinema, as grandes distribuidoras americanas começaram a utilizar os cinemas sobretudo como meio de promoção dos futuros lançamentos de um filme, sendo que aumentaram bastante as receitas geradas pelas vendas domésticas (primeiro VHS e depois DVD

---

<sup>6</sup> Dados PORDATA, 2018. Disponível em [https://www.pordata.pt/Portugal/Agregados+privados+com+os+principais+equipamentos+dom%C3%A9sticos+\(percentagem\)++-191-565](https://www.pordata.pt/Portugal/Agregados+privados+com+os+principais+equipamentos+dom%C3%A9sticos+(percentagem)++-191-565)

e outros) e contratos com canais televisivos (de cabo e públicos) com base nas críticas feitas aos filmes (Hoskins, McFadyen & Finn, 1997).

Enquanto começavam a abrir os primeiros *multiplex* em Portugal, nos EUA criou-se o *megaplex*, um complexo com, pelo menos, 16 salas diferentes. O AMC Grand 24 abriu em Dallas no ano de 1995, e além das 24 salas (um número, então, recorde) que permitiam uma vasta oferta de filmes aos espectadores, apostou na melhoria dos sistemas de som e imagem, de modo a responder a um público cada vez mais sofisticado, bem como no conforto, resultado em cadeiras maiores e mais confortáveis (Melnick & Fuchs, 2004).

Nos anos 2000, as receitas de um filme já se dividiam, em média, em 30% de lucros de bilheteiras dos cinemas, 40% das vendas de VHS e DVD, e 30% do aluguer dos direitos para a emissão na televisão (Silver & McDonnell, 2007).

Com o mesmo filme a ter diversas janelas de lançamento além do cinema, que criam mais oportunidades de rentabilizar um filme, estes espaços tiveram de se reinventar constantemente, introduzindo novas tecnologias como sistemas de som panorâmico, imagens em 3D, e outros tipos de comodidades.

Estudos mais recentes revelam que atualmente são consumidos mais filmes em casa do que nos cinemas, facto que se justifica com a melhoria dos aparelhos domésticos para a reprodução de filmes e também a sua disponibilidade em formatos variados como televisão por cabo, serviços de *Video on Demand* e *downloads* (Cheta, 2007). Os consumidores de cinema tendem também a ser mais jovens – em média 27 anos frente aos 36 anos de média dos consumidores domésticos – e mais qualificados (Cheta, 2007).

Enquanto alguns dos edifícios de cinemas se viram reconvertidos ou demolidos, os que foram abandonados foram-se arruinando marcando ainda hoje o tecido urbano. Barber (2010) utiliza cinemas abandonados na Avenida de Broadway para ilustrar que as suas fachadas se diferenciam das de outras por um acumular de cartazes, frentes de loja e outros sinais, muitas vezes de empresas que já nem existem. Os elementos exteriores que se costumam manter durante o arruinamento são os sinais verticais (por exemplo, com o nome ou o símbolo do cinema), muitas vezes por estarem demasiado embutidos no edifício e serem difíceis de retirar, sendo que outros elementos podem ser tapados ou adaptados,



por exemplo, com o símbolo dos novos proprietários do imóvel, tornando-os quase invisíveis.

O interior destes edifícios também sofre com o arruinamento. Além da degradação física devido à ação do tempo e à falta de manutenção, alguns cinemas, como o Cameo ou o Globe, viram os seus *foyers* aproveitados para a abertura de lojas, permanecendo a parte interior abandonada. Nos auditórios a atmosfera também difere com base nas alterações que se registaram – no caso do Globe, depois do encerramento do cinema, o espaço ainda foi alugado por curtos períodos para a abertura de *sex clubs* e clubes noturnos que descaracterizaram o espaço, por exemplo, ao retirar as cadeiras ou ao cimentar o chão. Por outro lado, cinemas como o Million Dollar Theater, onde se mantiveram o balcão e os assentos intactos, bem como antigos pósteres na parede, ainda conseguem manter uma atmosfera que invoca o espírito do cinema, apesar da degradação registada (Barber, 2010).

### III – O caso do Cinema Paris

#### 1. A vida do Cinema Paris

O Cine-Paris surge, como outros da mesma altura, inicialmente como uma barraca onde se projetavam fitas, primeiro na Feira de Alcântara, e depois também na Feira da Avenida<sup>7</sup> (Acciaiuoli, 2012). O cinema acabou por se sedentarizar em 1915, na Rua Ferreira Borges, em Lisboa (Ribeiro, 1978; Direção-Geral do Património Cultural, 2011). Este novo Cine-Paris, localizado onde agora se encontra o prédio n.º 193 C (Ribeiro, 1978), começou por ser apenas um barracão<sup>8</sup>, sem grandes comodidades, e era o único cinema do Bairro de Campo de Ourique, embora tivesse havido brevemente um outro – o Étoile – na Calçada da Estrela que abriu na década de 1910 e fechou ainda nesse decénio (Barata-Salgueiro, et al., 1985).

Em 1917 este cinema foi adquirido pela empresa de Victor Alves da Cunha Rosa<sup>9</sup> que introduziu algumas melhorias no edifício, sobretudo ao nível do conforto e da decoração, tendo, por exemplo, pintado a sala em tons de branco e dourado. Submeteram-se alterações na plateia, conferindo mais espaço aos *fauteuils*, e introduziu-se um balcão que ficou sobressaído (Ribeiro, 1978). No ano seguinte acrescentou-se um *foyer*, e criaram-se casas-de-banho (Acciaiuoli, 2012).

Em janeiro de 1929, o cinema foi alvo de uma vistoria, ordenada pela Inspeção Geral dos Espectáculos a todas as casas de espetáculos, que tinha como principal objetivo averiguar a segurança destes locais. O parecer dos competen-

---

<sup>7</sup> A Feira de Alcântara realizou-se entre 1894 e 1912 e a Feira da Avenida entre 1908 e 1912. Não se encontrou nenhum registo com uma data a partir da qual o Cine Paris começou a fazer parte da Feira da Alcântara, mas Acciaiuoli (2012: 45) refere que este, e outros, “se apresentavam pela mesma altura com «fitas faladas» na recém-inaugurada Feira da Avenida”.

<sup>8</sup> Não foi encontrado nenhum registo que especifique os materiais de construção deste Cine-Paris, mas Ribeiro (1978) refere que estes eram altamente inflamáveis, pelo que se pode depreender que era sobretudo construído em madeira.

<sup>9</sup> Empresário cinematográfico com ligação a bastantes cinemas da cidade de Lisboa desde o seu aparecimento, como o Olympia e o Salão Lisboa (Silva, 2018).

tes foi o de que, tendo em conta que toda a construção era constituída por materiais altamente inflamáveis, o cinema deveria ser encerrado de imediato (Ribeiro, 1978).

Com o encerramento, os proprietários apresentaram um projeto com algumas melhorias de segurança com o intuito de manter o cinema a funcionar ali até se construir um novo edifício. Estas modificações centraram-se sobretudo no revestimento das partes em madeira por ferro ou amianto, passando também pelo alargamento das escadas e coxias. Além das melhorias ao nível da segurança, o cinema também recebeu uma ampliação (Ribeiro, 1978).

No início de 1930 é constituída a Sociedade Geral de Cinemas, gerida por Vítor Alves da Cunha, que vem a construir um novo edifício na Rua Domingos Sequeira, nº 30, com um projeto *art déco* do Arquiteto Victor Manuel Carvalho Piloto, obra essa que começa no fim desse ano (Ribeiro, 1978; Direção-Geral do Património Cultural, 2011). Este novo cinema de bairro foi inaugurado na primavera de 1931 – em abril (Ribeiro, 1978) ou maio (Silva, 2018) – com o nome de Paris Cinema e “plasmava a linguagem modernista ao mais alto nível, indiscutível ao observarmos a sua volumetria, as linhas sóbrias e geométricas, ou os néons do letreiro” (Silva, 2018: 25).

Esta nova sala era bastante maior do que a anterior – tinha 885 lugares entre plateia, balcão e camarotes (Figura 2). Eram publicitadas em jornais e revistas<sup>10</sup> características como a grande lotação, ou o conforto, onde se destacava a temperatura controlada, serviço de chá nos camarotes, que também dispunham de pequenas mesas de apoio, e ainda a existência de conjuntos de dois ou três lugares isolados para quem não quisesse ser incomodado pelo resto do público (Ribeiro, 1978). O desenho final foi adaptado do plano original após algumas alterações impostas pela Direcção Geral de Espetáculos, sobretudo relacionadas com questões de higiene, como a criação de casas-de-banho femininas na plateia, e de segurança, como a imposição de uma distância mínima entre os assentos e o ecrã de seis metros, a facilitação de acessos ou a criação de bocas de incêndio (Direção-Geral do Património Cultural, 2011).

---

<sup>10</sup> Consultar Revista Imagem, Ano II – 8 de maio de 1931, p. 23

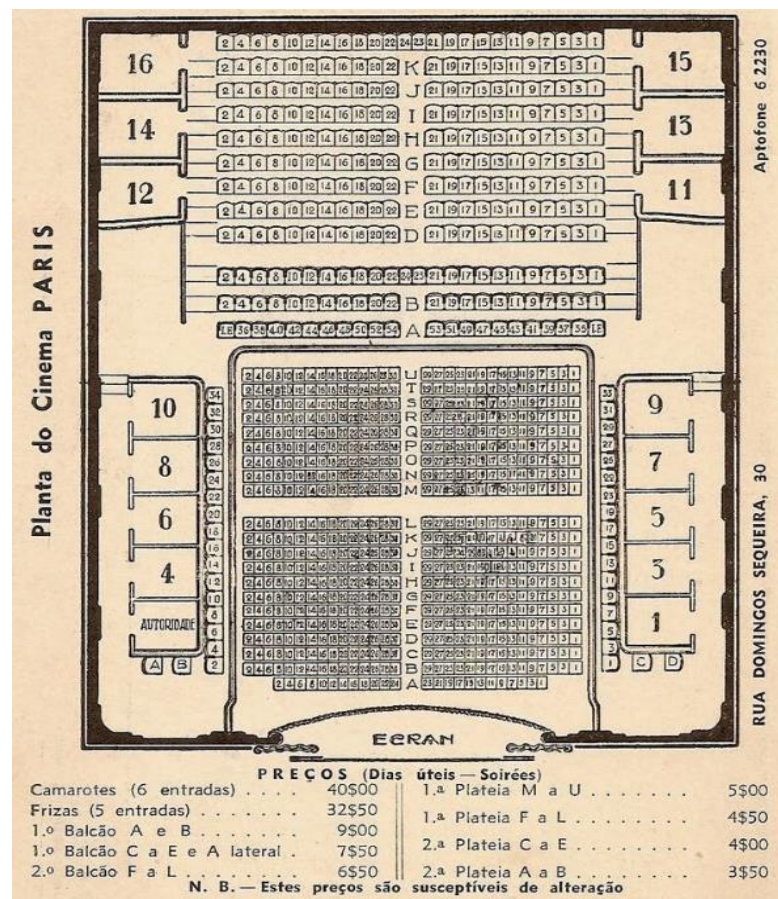


Figura 2: Planta da sala do Cinema Paris. Fonte: Blogue Restos de Coleção<sup>11</sup>

Debaixo do palco, existia uma área com camarins para convidados, sendo que um destes fazia de cozinha e sala de estar para o fiel do cinema que vivia lá com o seu filho, António<sup>12</sup>.

O cinema foi construído com grande cuidado no que toca à decoração, contando com esculturas de Simões de Almeida e a pintura de um mural (Figura 3) de Paulo-Guilherme d'Eça Leal na sala de fumo<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>

<sup>12</sup> Informação recolhida em entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>13</sup> Informação recolhida nos blogues Restos de Coleção, disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>; e Lisboa S.O.S., disponível em: [http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post\\_5205.html#links](http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post_5205.html#links)



*Figura 3: Painel de Paulo-Guilherme d'Eça Leal. Fonte: Lisboa S.O.S.<sup>14</sup>*

Nos primeiros anos de vida, este novo Cinema Paris era bastante frequentado, como se pode atestar por fotografias identificadas em pesquisa de arquivo (Figura 4). A grande confluência de pessoas no local estimulou o aparecimento de outros negócios na vizinhança, designadamente cafés e pastelarias, sendo o cinema um espaço âncora do bairro<sup>15</sup>.



*Figura 4: Espectadores em frente ao Cinema Paris, 1932. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo<sup>16</sup>*

<sup>14</sup> Disponível em: [http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post\\_5205.html#links](http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post_5205.html#links)

<sup>15</sup> Informação recolhida em entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

<sup>16</sup> Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=1214894>

Na década de 1950, trabalhavam no Cinema Paris cerca de 40 pessoas, sendo que alguns eram trabalhadores a tempo parcial, com uma ocupação principal noutros serviços, como hospitais ou nos correios, e que à tarde iam trabalhar para o cinema. Era comum os funcionários desempenharem diversas funções no Cinema Paris, como o chefe de cabina, que acumulava a função de eletricista, ou o fiel do cinema, que também desempenhava a função de fiscal. Além destas funções, existia ainda pessoal de limpeza, empregados da bilheteira, do bengaleiro e rececionistas<sup>17</sup>, o que conferia uma maior sensação de apoio aos espectadores<sup>18</sup>.

Em termos de programação, o Paris oferecia, desde a sua abertura, programas de *matinée* (15h) e *soirée* (21h) que passavam filmes, documentários e noticiários (Figura 5, à esquerda). Os filmes eram sobretudo reposições, mas não se limitavam apenas aos êxitos de Hollywood, havendo também oferta, por exemplo, de filmes italianos e franceses, embora estes não tivessem tanta procura - estas sessões “tinham era pouca gente, mas [o Cinema Paris] passava tudo porque não havia outros [filmes], não havia mais nada...”<sup>19</sup>. Durante a década de 1960 os documentários e noticiários deixaram de fazer parte da programação, pois estes começaram a estar disponíveis na televisão, sendo esta uma alteração que se registou em todos os cinemas (Figura 5, à direita).

Ver um filme num cinema como o Paris era uma experiência diferente de ver um filme num cinema atualmente. “Nos intervalos havia conversas sobre o filme e toda a gente falava, porque o mesmo filme ‘reinava’ em todo o edifício”<sup>20</sup>, e havia mais oportunidades para falar com outras pessoas sobre a imagem, o som, a iluminação, ou a apreciação geral do filme. Em comparação direta com

---

<sup>17</sup> Informação recolhida em entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>18</sup> Informação recolhida em entrevista a Sofia, antiga frequentadora do Cinema Paris, a 21 de maio de 2019.

<sup>19</sup> Excerto da entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>20</sup> Excerto da entrevista a Sofia, antiga frequentadora do Cinema Paris, em 21 de maio de 2019.



os cinemas de hoje, um dos entrevistados também refere que a sala “não cheirava tanto a pipocas como agora”<sup>21</sup>.



Figura 5: Programas de sessões do Cinema Paris. À esquerda, 31 de maio de 1934; à direita, 13 de julho de 1965. Fonte: Cinemateca Portuguesa

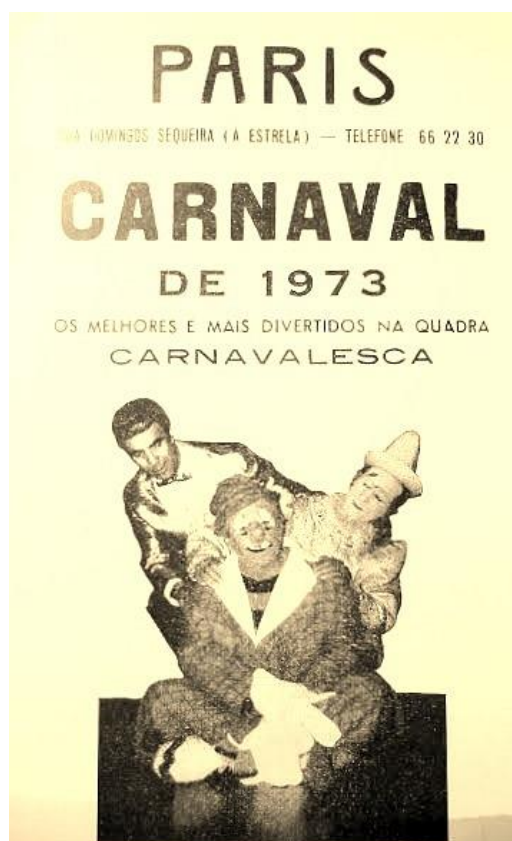
Além das sessões de cinema, promoviam-se eventos no Cinema Paris, que tinham bastante afluência, como os festejos de Carnaval<sup>22</sup> (Figura 6). Segundo o antigo projecionista do cinema, “os Carnavais no Paris Cinema mais que esgotavam”<sup>23</sup>, explicando que havia uma sessão de cinema com dois filmes, seguida de uma sessão de variedades (atuação de cantores famosos da época e palhaços), e ainda um concurso de máscaras para os mais novos. Nestes acontecimentos eram tiradas as primeiras quatro filas de cadeiras para haver espaço para o baile final, que acabava já de madrugada. No Carnaval também se ven-

<sup>21</sup> Excerto da entrevista a Francisco, antigo frequentador do Cinema Paris, em 24 de maio de 2019.

<sup>22</sup> O arquivo digital da Cinemateca Portuguesa possui dois vídeos sobre estes eventos, um de 1933 e outro 1935.

<sup>23</sup> Excerto da entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

diam serpentinas aos espectadores, sendo o lucro destas distribuído entre o pessoal da limpeza. Outra altura especial era a Páscoa, onde o filme *A Túnica* (Henry Koster, 1953) era um filme “quase obrigatório”<sup>24</sup>.



*Figura 6: Publicidade à festa de Carnaval de 1973 no Cinema Paris. Fonte: Blogue Restos de Coleção<sup>25</sup>*

Também se faziam festas de fim de ano, altura em que as pessoas do bairro se juntavam e levavam comida e bebida, numa festa que se prolongava por largas horas<sup>26</sup>.

O Cinema Paris não era apenas um elemento de entretenimento do bairro de Campo de Ourique. António, o filho do antigo fiel, que viveu no próprio cinema com o pai até aos 25 anos, conta como este cinema teve um papel fundamental

---

<sup>24</sup> Excerto da entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>25</sup> Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>

<sup>26</sup> Informação recolhida da entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.



no seu crescimento – “aquele cinema para mim era tudo”<sup>27</sup>. Foi ali que viu muitos filmes às escondidas, antes de ter idade para entrar na sala, e onde aprendeu a projetar filmes. Aos 15 anos projetou o seu primeiro filme sozinho, num dia em que o projecionista se atrasou. No ano seguinte tornou-se empregado do cinema depois do seu pai pedir uma autorização especial aos bombeiros – “tive de ter uma autorização dos bombeiros, só podia ir para lá com 18 anos”<sup>28</sup>, explica, devido à volatilidade das fitas e ao consequente risco de incêndio.

Ainda na década de 1950, quando tinha dez ou doze anos, assistia a ceias secretas que decorriam lá a altas horas da noite, depois de acabar a última sessão<sup>29</sup>. Nestes encontros participavam quase todos os funcionários do cinema, e neles discutia-se política e ouvia-se no rádio a BBC Londres, onde Fernando Pessa comentava o regime de Portugal. Os adultos mantinham-se acordados a beber café e aguardente enquanto jogavam às cartas.

Em 1955, alguns cinemas, como o Europa e o Paris sofreram remodelações. As intervenções no Cinema Paris pretendiam responder “às inovações técnicas da indústria cinematográfica e às alterações sociais de consumo de bens culturais” e visava um maior aproveitamento da sala, designadamente para instalação do sistema *cinemascope* (Direção-Geral do Património Cultural, 2011, s. p.).

Apesar destas intervenções, a mensagem que perpassou nas cinco entrevistas realizadas a antigos frequentadores do Cinema Paris nas décadas de 1960 e 1970 foi a de que o Cinema Paris “já estava um bocadinho envelhecido”<sup>30</sup> e, comparando com outros cinemas, não era dos mais confortáveis - “já havia cinemas mais confortáveis, aqueles grandes como o Monumental, o Éden...”<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Excerto da entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>28</sup> Excerto da entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>29</sup> Informação recolhida em entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>30</sup> Excerto da entrevista a Ana, a 21 de maio de 2019

<sup>31</sup> Excerto da entrevista a Catarina e Luís, antigos frequentadores do Cinema Paris, a 29 de maio de 2019.

Ainda assim, algum do interesse por este cinema de reprise mantinha-se por este ter um programa mais barato comparado a cinemas de estreia como o São Jorge ou o Tivoli - “pelo preço de um, víamos dois filmes e por sete ou dez escudos víamos dois filmes, havia o do cartaz e depois a seguir havia outro”<sup>32</sup>, o que era especialmente atrativo para os jovens.

O envelhecimento e a falta de modernização e conforto foram, aos poucos, afastando os espectadores que procuravam outros cinemas com melhores condições. O Cinema Paris já não era o cinema de eleição dos moradores do bairro, o que também se devia ao facto de os filmes mudarem mais espaçadamente. Segundo uma das entrevistadas, na segunda metade da década de 1970 “já iam muito poucas pessoas”<sup>33</sup> a este cinema, sendo que este decréscimo de espectadores corresponde ao que se verificou também noutras salas da cidade.

Em 1978 o cinema é concessionado a Mahomed Zicar Osmar, que solicitou à Câmara Municipal de Lisboa autorização para realizar obras de recuperação no cinema<sup>34</sup>. Durante esta concessão, foram projetados no Cinema Paris, como noutros cinemas na mesma época, filmes indianos (Figura 7). Segundo o Diário Popular, este concessionário, retornado de Moçambique, não conseguiu tornar o cinema rentável, pelo que logo em 1980 surge um novo concessionário do cinema, a Lusomundo<sup>35</sup>, que aluga o cinema por cinco anos. Durante este período o cinema funcionava apenas aos fins-de-semana e findado o prazo, em

---

<sup>32</sup> Excerto da entrevista a Ana, a 21 de maio de 2019.

<sup>33</sup> Informação recolhida em entrevista a Sofia, antiga frequentadora do Cinema Paris, a 21 de maio de 2019.

<sup>34</sup> Informação recolhida das notas do Processo de Obra número 42.196, Volume 1, 2 e 3, do Arquivo Municipal de Lisboa, consultadas no acervo do projeto NoVOID – Ruínas e Terrenos Vagos Nas Cidades Portuguesas (referência PTDC/ATP-EUR/1180/2014, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

<sup>35</sup> A Lusomundo (hoje NOS Lusomundo Audiovisuais, pertencente ao Grupo NOS) surge primeiro como distribuidora de filmes, com o nome Doperfilme, em 1947. O seu fundador, Ribeiro Belga, fundou outras empresas, uma das quais destinada à exibição de filmes - a Sacil - que era proprietária, entre outros, do Cinema Roma.

Informação recolhida dos blogues À Pala de Walsh, disponível em: <http://www.apaladewalsh.com/2018/07/citizen-ribeiro-belga-o-mundo-lusofono-a-seus-pes/>; e Restos de Coleção, disponível em: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2016/09/cinema-roma.html>

Ao longo dos anos, a distribuidora tornou-se a maior de Portugal, e é também a empresa com mais salas de cinema, sendo estas as mais frequentadas (Cardoso, 2018; “Cinema: menos 640 mil espectadores”, 2019).

abril de 1985, o contrato não foi renovado, sendo que o edifício já estava numa “fase avançada de decadência” (“A Morte dos Velhos Cinemas de Bairro”, 1985).



*Figura 7: Publicidade a uma semana dedicada à projeção de cinema indiano no Cinema Paris (1978). Fonte: Blogue Restos de Coleção<sup>36</sup>*

Já depois da Lusomundo ter deixado de explorar o cinema, o antigo dono da pastelaria em frente ao cinema relata que “eles [o Cinema Paris] ainda se aguentaram por uns dois anos, mais ou menos”<sup>37</sup> com sessões esporádicas aos fins-de-semana, mas não se encontraram registos desta atividade.

O Centro Comercial Amoreiras abriu a 27 de setembro de 1985 (Soares, 2015) e dispunha de uma grande oferta de entretenimento além do cinema, os já referidos restaurantes de *fast-food*, salão de jogos e lugares de estacionamento (Brito-Henriques, 2003). Aliado a este fator, também a oferta de televisão justifica a diminuição de espectadores, sendo um elemento cada vez mais presente na vida dos lisboetas desde a década de 1960 (Barata-Salgueiro et al., 1985).

Foi então que o Cinema Paris encerrou e, com a sua morte, começou o seu arruinamento.

---

<sup>36</sup> Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>

<sup>37</sup> Excerto da entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

## 2. *Post-mortem*

Quando o cinema fechou definitivamente, entre 1985 e 1986, este já não tinha a força de atração de outrora, algo que se percebe ao ler notícias sobre o seu encerramento que referem o fim de uma lenta agonia (“A Morte dos Velhos Cinemas de Bairro”, 1985), e até o néon que se iluminava à noite, e era um verdadeiro marco da rua, parece ter deixado de se acender sem que ninguém tenha reparado (“Cinema Paris”, 2003). O lento declínio do Cinema Paris reflete as alterações estruturais nos hábitos de consumo visual e de entretenimento que levaram à obsolescência de um certo formato de cinema - a grande sala, ou o *movie palace*.

Com o fim da atividade, o edifício foi deixado ao abandono, mas foi aberto ao fim de pouco tempo e começou a ser frequentado por pessoas em situação de sem-abrigo e toxicodependentes, em parte devido à proximidade do Casal Ventoso, um dos principais centros de comércio de droga da Grande Lisboa na época. Estes não só passavam longos períodos lá dentro como começaram a retirar materiais e revestimentos do edifício, como alumínio e cobre, para venderem, acelerando ainda mais o processo de degradação, como testemunhou o antigo dono da pastelaria Lua Nova<sup>38</sup>. Estas ocupações atraíram por várias vezes rusgas polícias que obrigavam estes ocupantes a abandonar o espaço, para regressarem pouco tempo depois. A certa altura, chegou mesmo a iniciar-se um incêndio dentro do cinema que obrigou à chamada dos bombeiros. Estes usos informais seriam mais praticados durante a noite (embora não exclusivamente), havendo relatos de grandes grupos a saírem do edifício no início da manhã – “quando eu abria a pastelaria às sete da manhã às vezes via-os a sair, 10, 11, 12 assim sucessivamente...”<sup>39</sup>.

Nos anos em que o edifício esteve aberto não só humanos o ocuparam, mas também animais. Segundo um antigo vizinho, “os pombos acabaram por

---

<sup>38</sup> Informação recolhida em entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

<sup>39</sup> Excerto da entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

fazer daquilo um pombal, quando tiraram as janelas, havia muita bicharada, razanas enormes”<sup>40</sup>.

Com a degradação do edifício, o seu mau estado ia chamando a atenção de quem passava na Rua Domingos Sequeira, sobretudo de turistas que “paravam ali e tiravam imensas fotografias porque aquilo realmente estava com um aspeto péssimo”<sup>41</sup>.

Em 1994, Wim Wenders roda uma parte do seu filme *Viagem a Lisboa* no Cinema Paris. Nesse filme podemos ver a entrada do cinema, ainda com restos de publicidade - “Cinema Paris - Cinema de Reprise” - e a sala de cinema propriamente dita, já muito degradada, com as cadeiras da plateia partidas ou em falta, e a parede do ecrã com a antiga cortina já meio rasgada e descolorida.

Enquanto a degradação prosseguia começaram a surgir diversas intenções de reutilização do imóvel. A LIDL Portugal anunciou, em 1997, a intenção de abrir uma loja no local, realizando obras que apenas alterariam o interior do edifício. Levantaram-se questões sobre a possibilidade da concretização deste projeto visto o Cinema Paris se encontrar na Zona de Proteção da Basílica da Estrela, no entanto, o Ministério da Cultura não se pronunciou sobre o pedido de parecer, ação que se interpretou como parecer favorável. Ainda assim, o projeto não levou em conta aspetos obrigatórios pelo PDM, como uma análise ao impacto no tráfego rodoviário nem a previsão de espaço para lugares de estacionamento em função da dimensão da loja, pelo que teve de ser objeto de correções e sucessivas reapreciações, arrastando-se por alguns anos<sup>42</sup>. Este projeto,

---

<sup>40</sup> Excerto da entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

<sup>41</sup> Excerto da entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

<sup>42</sup> Informação recolhida das notas do Processo de Obra número 42.196, Volume 4, do Arquivo Municipal de Lisboa, consultadas no acervo do projeto NoVOID – Ruínas e Terrenos Vagos Nas Cidades Portuguesas (referência PTDC/ATP-EUR/1180/2014, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

iniciado pela Sociedade Geral de Cinemas, Lda., incluiria, além do comércio, habitação coletiva<sup>43</sup>.

No final de 1997 a N. C. I. – Novas Construções Imobiliárias, Lda. compra a totalidade das quotas da Sociedade Geral de Cinemas, Lda., alterando o seu objeto social para “investimento e gestão imobiliária, construção, administração, compra e venda de imóveis e revenda dos adquiridos para esse fim; exploração da indústria e exibição cinematográfica”<sup>44</sup>. O processo da abertura do supermercado LIDL viria a ser encerrado em outubro de 2001 devido ao tempo decorrido<sup>45</sup>.

Em 2002, uma vistoria realizada por técnicos da CML aconselhou a demolição do edifício devido ao risco de derrocada do edifício. Em 2003 a Câmara intimou a empresa proprietária a demolir o edifício, trabalhos que se iniciaram, mas foram suspensos 24 horas depois. Apesar de ter sido aprovada a demolição, os técnicos depararam-se com o problema de o antigo cinema fazer parte do inventário municipal de património do PDM e não existir nenhum projeto aprovado para aquele local (Ribeiro, 2003), tendo a CML pedido ao Governo “a declaração de utilidade pública da expropriação e autorização de posse administrativa do edifício com o objectivo de reconstruir o Cinema Paris” (Catulo, 2008: s. p.).

Após a suspensão das obras, e depois de surgirem ondas de indignação por parte dos cidadãos, que eram contra a demolição do antigo cinema, o Presidente da Câmara, Pedro Santana Lopes, abriu o espaço ao público, permitindo que este fosse visitado e que os lisboetas atestassem o estado de degradação a que o edifício tinha chegado. Era possível visitar parte do edifício entre as 9h e as 17h, com o acompanhamento de um polícia municipal e utilizando um capacete das obras, e o que se encontrava era um “espaço descaracterizado, mas

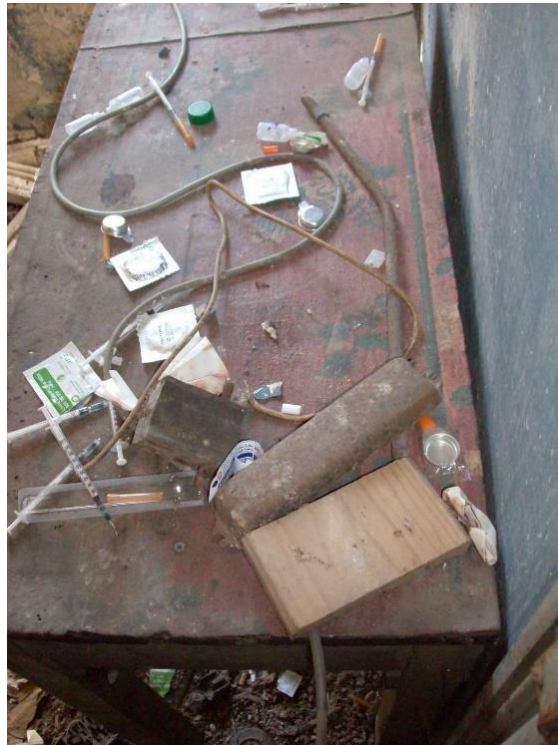
---

<sup>43</sup> Informação retirada do Relatório Final do Processo disciplinar n.º 38/2008/PDI da CML, disponível em: [http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/reunioes-da-camara/arquivo?eID=dam\\_frontend\\_push&docID=7844](http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/reunioes-da-camara/arquivo?eID=dam_frontend_push&docID=7844)

<sup>44</sup> Citação do Relatório Final do Processo disciplinar n.º 38/2008/PDI da CML, página 62, disponível em: [http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/reunioes-da-camara/arquivo?eID=dam\\_frontend\\_push&docID=7844](http://www.cm-lisboa.pt/municipio/camara-municipal/reunioes-da-camara/arquivo?eID=dam_frontend_push&docID=7844)

<sup>45</sup> Notas do processo de obra número 42.196, Volume 4, do Arquivo Municipal de Lisboa, consultadas no acervo do projeto NoVOID – Ruínas e Terrenos Vagos Nas Cidades Portuguesas (referência PTDC/ATP-EUR/1180/2014, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

[onde] ainda se sente o cinema” (“Cinema PARaÍSo”, 2003: s.p.), com entulho em várias divisões, antigas bobines e bilhetes, mas também algumas seringas e colheres deixadas por toxicodependentes (Figura 8) que invadiam o espaço. Esta ocupação para atividades ilegais é, aliás, comum em edifícios abandonados (Mah, 2012).



*Figura 8: Vestígios do uso do espaço por toxicodependentes. Fonte: Blogue Lisboa S.O.S.<sup>46</sup>*

A proposta de expropriação e posse administrativa por parte CML foi aceite pela Assembleia Municipal em maio de 2004, assinalando que a sociedade proprietária não se mostrou interessada em reabilitar o edifício nem em o manter como equipamento cultural. A CML apresenta então o plano de se criar um equipamento cultural que manteria o cinema, mas se dedicaria sobretudo a teatro (Neves, 2005; Catulo, 2008), no entanto esta expropriação nunca chegou a ocorrer (“Movimento Cívico pede salvação do cinema Paris”, 2008).

Em 2005 foi noticiado que a CML estava em negociações com a Sociedade Geral de Cinemas, Lda. de modo a trocar o terreno onde se inclui o antigo

---

<sup>46</sup> Disponível em: [http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post\\_5205.html#links](http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post_5205.html#links)

cinema por terrenos municipais junto ao quartel dos Bombeiros de Campo de Ourique (Neves, 2005; Pereira, 2008). Esta troca teria como objetivo a aplicação do plano de reabilitação do edifício, abrindo um novo equipamento cultural (Neves, 2005). Em 2006 volta a referir-se que estas negociações estavam a decorrer (Ralha, 2006), no entanto nada mais foi anunciado sobre as mesmas (Pereira, 2008).

Em 2008 a CML atende a um pedido da Junta de Freguesia da Lapa e procedeu a uma operação que visou sustentar os tetos do edifício e remover o entulho acumulado ao longo dos anos de abandono. Em declaração ao Diário de Notícias, o Presidente da Junta afirmou que a solução para este espaço deveria passar por um acordo entre a Câmara e os privados detentores do imóvel, visto a CML não ter dinheiro para recuperar o espaço e um eventual projeto ter de ser financiado por particulares (Catulo, 2008). Também neste ano foi instaurado um processo disciplinar a um engenheiro civil da Direção Municipal de Gestão Urbânica da Câmara Municipal de Lisboa, que estaria a desempenhar uma função que conferia conflito de interesses, pois era sócio da Sociedade Geral de Cinesmas, Lda.

Entre o final de 2008 e os primeiros meses de 2009 o edifício foi cercado por chapas metálicas que passaram a impedir o acesso a pessoal não autorizado. Não se encontrou a data concreta desta ação, mas o relato do antigo dono da pastelaria indica este intervalo<sup>47</sup>, e as imagens de junho de 2009 disponíveis no *Street View* do Google Maps já mostram a fachada do edifício bloqueada pelas chapas.

A 20 de junho de 2013, realizou-se uma nova vistoria<sup>48</sup> que caracterizou o edifício como tendo fachadas que já tinham poucos elementos decorativos, sendo que os que restavam se encontravam degradados. O recobrimento tinha caído e existiam diversos elementos de ferro oxidado à vista, além de diversas fissuras dispersas. A saliência do primeiro piso já tinha todo o vigamento metálico

---

<sup>47</sup> Informação recolhida em entrevista a Pedro, antigo dono da Pastelaria Lua Nova, a 11 de maio de 2019.

<sup>48</sup> Auto de vistoria disponível em: <https://www.am-lisboa.pt/documentos/1429111564W0mXE0sa2Ns75OS2.pdf>



descoberto. Do lado esquerdo ainda se encontrava uma escada de incêndio, à qual faltavam degraus e onde o ferro se apresentava bastante corroído, pelo que a sua utilização não era permitida. Não é referido o letreiro de néon que se encontrava na extremidade esquerda da fachada<sup>49</sup>, pelo que se pressupõe que nesta altura o mesmo já tivesse sido retirado. Os interiores foram encontrados sem decoração e mobiliário, registando-se aqui demolições sectoriais. Foram registadas bastantes deficiências no piso térreo, nomeadamente no teto do átrio, havendo também partes do teto do balcão já em falta. As paredes estavam sem pintura e algumas partes do pavimento estavam danificadas, vendo-se o viga-mento de madeira e a caixa de ar. Os técnicos também revelaram a existência de entulho, vindo do teto, junto à entrada. O piso de cima não foi vistoriado porque o mesmo estava em cedência e não oferecia condições de segurança.

O parecer desta comissão foi o de que o edifício, embora em mau estado de conservação, era recuperável. Foi recomendada a execução de obras de conservação e reparação para assegurar a solidez da edificação, indicando-se que eventuais intervenções no local deveriam manter a estrutura tipológica e a composição arquitetónica da fachada e dos interiores.

Em setembro de 2014, após o parecer dos técnicos de que o imóvel deveria ser alvo de obras, os proprietários do edifício foram intimados a realizá-las. Findado o prazo estipulado, as obras não se realizaram e começaram a surgir notícias de que CML poderia vir a tomar posse administrativa do mesmo e realizar as obras (Ribeiro, 2015), o que, todavia, acabou por não se verificar.

Na 86ª reunião da Assembleia Municipal de Lisboa, a 17 de novembro de 2015, o Grupo Municipal do Partido da Terra apresentou a Recomendação 08/086 (MPT) – Pela Salvaguarda do Edifício do Cinema Paris<sup>50</sup>. O partido lamentou a situação deste edifício que “até poderia transformar-se num novo centro cultural da capital” (s. p.) e apresentou três propostas - Que a CML:

---

<sup>49</sup> O letreiro ainda é visto nas imagens de julho de 2009 do *Street View* do Google Maps, mas não se encontrou nenhum registo que date a sua remoção.

<sup>50</sup> Ata da reunião disponível em: <https://www.am-lisboa.pt/documentos/1447438605P6pPJ2cf9Pn03KY4.pdf>

“1) Considere como prioritário a recuperação do edifício do Cinema Paris, convertendo-o num equipamento cultural de serviço à cidade.

2) Dê concretização plena à intenção de posse administrativa do edifício e efetue as obras coercivas necessárias à recuperação do mesmo.

3) Envie a presente Recomendação à Junta de Freguesia da Estrela, Junta de Freguesia de Campo de Ourique e à EGEAC”.

Das três propostas, apenas a 1) e a 3) foram aprovadas por maioria.

Em 2016 é apresentada uma proposta para o Orçamento Participativo de criar nas instalações do antigo cinema o Lisbon Music Lab<sup>51</sup>, um equipamento que visava apostar simultaneamente na formação de artistas e na sua apresentação ao público, promovendo a multidisciplinaridade e a proximidade entre os participantes e a comunidade local. Este projeto previa a recuperação total do edifício, mas este foi rejeitado por não se enquadrar nas competências municipais visto a propriedade ser privada.

Em novembro do mesmo ano, numa sessão extraordinária da Assembleia Municipal de Lisboa<sup>52</sup>, Luís Newton, presidente da Junta de Freguesia da Estrela, questionou sobre intervenções que se tinham registado no edifício, pretendendo saber se estas representavam o início da demolição ou se se tratava de outro tipo de intervenção. O vereador Manuel Salgado esclareceu que, perante a queda de elementos do imóvel como varandas e elementos em betão, intimou-se a realização de obras de demolição das partes que colocavam em risco a segurança de pessoas e bens, estando a Unidade de Intervenção Territorial a acompanhar o estado do edifício. Quanto ao futuro do imóvel, foi dito que:

“O seu futuro está dependente da concretização de uma unidade de execução que foi apresentada à Câmara pelos proprietários de várias parcelas de terreno que incluem o antigo Quartel da GNR, portanto, que foi ou que está a ser alienado pelo Estado e bem como um edifício apalaçado existente [...] na Rua Saraiva de Carvalho e que tem como logradouro uma antiga

---

<sup>51</sup> Apresentação do projeto disponível em: <https://op.lisboaparticipa.pt/edicoes-anteriores/570fa437f41ec1c4356c007e/propostas/575db2555c28680900d341a8>

<sup>52</sup> Ata da reunião disponível em: <https://www.am-lisboa.pt/documentos/1504280185Q1fRP6qw9Ku83AK6.pdf>

fábrica de chocolates, que é um espaço de grande dimensão e para o qual tem havido pretensões ao longo dos anos, mas que até hoje nunca se concretizaram”<sup>53</sup>.

As últimas notícias sobre o cinema revelam que, apesar do arrastar deste processo, a CML se encontra a apreciar um projeto de construção para aquele espaço, afirmando Manuel Salgado que o futuro do edifício é a demolição porque “do ponto de vista arquitetónico não é propriamente um edifício com grande valor” (transcrição de Manuel Salgado *in* Alemão, 2018: s. p.).

Atualmente o edifício está cercado por chapas metálicas trancadas com um cadeado, que impedem o acesso e o uso deste espaço por pessoas não autorizadas pela empresa proprietária. Estas chapas são utilizadas para colocar cartazes publicitários a concertos e outros eventos. O antigo suporte do néon já não se encontra na parede, as janelas superiores foram fechadas com tijolos e um grande painel que publicita um condomínio de luxo na Rua Ferreira Borges cobre parte da fachada. A estrutura apresenta degradação, com partes que caíram ou foram removidas, deixando vigas de metal à vista, havendo também grafitis. No lado direito da fachada ainda se encontra um antigo candeeiro que já não é utilizado, sendo que do lado esquerdo já só resta o suporte do mesmo.

Uma vizinha do cinema revelou que ocasionalmente se regista a entrada e saída de pessoal da construção civil que, de momento, estão a usar o espaço para deixar alguns materiais da obra (andaimes, entulho) do edifício anunciado no cartaz publicitário, que pertence à empresa proprietária do edifício<sup>54</sup>, no entanto não pudemos confirmar estes movimentos.

Hoje, como Fraser (2017) afirmou, a ruína do velho Cinema Paris é o produto de um desinvestimento, neste caso nos cinemas de rua e de bairro com grandes dimensões, ficando até hoje presente esta marca física de declínio, à espera de uma solução. O Cinema Paris, como tantas outras ruínas, foi mudando ao longo dos tempos. Seja por ação antrópica, seja pela ação do tempo, este edifício não permaneceu o mesmo, a sua identidade alterou-se de um local de

---

<sup>53</sup> Excerto da Ata Número Cento e Vinte e Três, página 22. Disponível em: <https://www.am-lisboa.pt/documentos/1504280185Q1fRP6qw9Ku83AK6.pdf>

<sup>54</sup> Entrevista a Maria, criadora da petição ‘Salvaguarda do antigo Cinema Paris’ e residente no bairro de Campo de Ourique, a 9 de abril de 2019.

diversão bem frequentado, para um espaço abandonado e degradado, passando por uma altura em que era conhecido por ser um antro de droga e refúgio para sem-abrigos. Seja qual for o futuro deste espaço, a sua identidade deverá continuar a alterar-se, pois este é o princípio de toda a matéria (Grosz, 2006).



## **IV – A (In)Visibilidade da Ruína do Cinema Paris**

### **1. Invisibilidade e Indiferença**

De modo a perceber a forma como a ruína afeta quem passa na Rua Domingos Sequeira, foram registados em vídeo, através de gravações sistemáticas, os movimentos que se deram entre os dias 18 e 24 de março de 2019. Em três períodos, compreendidos entre as 8h30 e as 9h30; as 13h e as 14h; e as 16h e as 17h, as filmagens mostram quem subiu e desceu a rua, passando sempre em frente ao Cinema Paris, e classificaram-se os transeuntes, primeiro quanto à sua mobilidade – se estiveram sempre em movimento, ou se pararam por algum instante – e depois quanto ao modo como reagiram à ruína – se olharam para o edifício ou para os cartazes nas chapas que o cercam, ou se passaram sem olhar para o mesmo. Destes parâmetros resultaram sete categorias, que se podem resumir em quatro categorias-chave: 1) transeuntes em movimento que não olharam para a ruína nem para os cartazes afixados em frente da ruína; 2) em movimento que olharam para cartazes; 3) em movimento que olharam para a ruína; 4) que pararam momentaneamente e olharam para cartazes; 5) que pararam momentaneamente e olharam para a ruína; 6) que pararam momentaneamente e olharam para a ruína e para cartazes; 7) que pararam momentaneamente sem olhar para a ruína ou para cartazes. (Tabela 1).

Posteriormente, de modo a analisar os ritmos de movimento e a sua relação com a visibilidade da ruína, cronometrou-se, para cada período de gravação, o tempo de travessia de um troço de aproximadamente 10 metros em frente à ruína, nos dois sentidos da rua e de ambos os lados. Foram cronometrados cinco transeuntes por situação, totalizando 20 tempos por cada período. Posteriormente calculou-se a média geral de cada período de modo a perceber se existem diferenças no tempo médio de travessia ao longo do dia e da semana (Tabela 2).

As observações sistemáticas realizadas na rua permitiram verificar que há frequências e ritmos de movimentos de pessoas diferenciados ao longo do dia e ao longo da semana.

Tabela 1: Contabilização dos transeuntes, por categoria.

	18/3			19/3			20/3			21/3			22/3			23/3			24/3			TOTAL
	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	
Transeuntes em movimento que não olham para a ruína ou para cartazes	246	237	306	245	282	342	253	282	330	265	266	367	271	333	291	68	221	289	89	239	250	5472
Transeuntes em movimento que olham para a ruína ou para cartazes	5	8	6	5	6	12	4	12	6	9	8	10	7	8	14	7	6	16	4	11	10	174
Transeuntes em movimento que olham para cartazes	1	4	5	5	2	7	1	4	4	5	3	2	3	3	6	3	3	6	2	5	5	79
Transeuntes em movimento que olham para a ruína	4	4	1	0	4	5	3	8	2	4	5	8	4	5	8	4	3	10	2	6	5	95
Transeuntes que param momentaneamente e olham para a ruína ou para cartazes	2	3	2	2	1	1	0	0	2	0	0	2	0	0	1	0	3	2	1	1	3	26
Transeuntes que param momentaneamente e olham para cartazes	2	3	1	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	0	1	0	1	0	1	0	0	12
Transeuntes que param momentaneamente e olham para a ruína	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	1	3	11
Transeuntes que param momentaneamente e olham para a ruína e para cartazes	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Transeuntes que param momentaneamente sem olhar para a ruína ou para cartazes	1	2	1	4	0	2	1	0	7	1	1	5	0	5	1	0	3	5	0	7	1	47
TOTAL	261	261	323	263	296	370	262	306	353	284	283	396	285	354	322	82	242	330	99	270	277	5919

Tabela 2: Tempo de travessia do troço em frente à ruína (segundos)

	18/3			19/3			20/3			21/3			22/3			23/3			24/3		
	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde	Manhã	Almoço	Tarde
Lado do cinema, a subir	1	9	12	10	9	15	8	14	12	9	14	12	7	8	9	10	13	15	10	13	12
	2	12	9	11	7	10	8	10	13	10	11	12	9	9	11	9	12	16	12	11	12
	3	10	8	12	9	11	10	12	12	8	8	10	9	11	13	10	12	16	13	15	14
	4	9	13	9	10	12	11	10	10	9	9	12	11	10	8	12	13	15	13	10	16
	5	11	11	12	8	15	10	11	13	12	10	11	11	11	11	11	12	18	15	15	16
MÉDIA	10,2	10,6	11,2	8,8	11,4	10,6	9,8	12	11,2	9,8	11,2	10,2	9,4	9,8	10,4	10,4	12,4	16	12,6	12,8	14
Lado do cinema, a descer	1	9	11	7	11	16	8	10	11	10	9	12	7	12	9	9	11	12	9	8	12
	2	11	8	11	8	15	13	8	9	10	10	9	14	9	16	8	13	11	8	11	11
	3	12	8	13	14	8	10	9	9	9	8	10	7	10	11	15	8	11	10	17	10
	4	9	10	12	9	8	14	11	10	9	14	12	9	9	10	11	8	8	12	9	10
	5	9	13	9	10	16	9	10	15	8	9	15	14	12	11	8	7	11	14	10	16
MÉDIA	10	10	11,2	9,6	11,6	12,4	9,2	10,6	10,4	10,4	10,8	11,4	10,2	10,4	11,4	10,2	9,4	10,6	10,6	11	11,8
Lado oposto, a subir	1	12	10	10	7	8	14	12	11	8	11	12	11	9	8	11	14	13	12	9	13
	2	11	11	12	11	9	16	16	10	8	9	8	9	13	8	10	11	10	9	10	9
	3	10	11	11	9	15	7	10	11	16	9	8	7	12	11	8	19	13	10	12	11
	4	9	11	11	14	12	11	8	9	8	8	9	8	10	13	12	11	10	10	10	11
	5	11	17	10	11	11	9	12	11	10	10	8	8	7	8	13	13	13	11	10	8
MÉDIA	10,6	12	10,8	10,4	11	11,4	11	10,6	10,2	9,4	9,4	10	8,6	10,2	9,6	10,8	13,6	11,8	10,4	10,2	10,4
Lado oposto, a descer	1	8	11	10	9	10	9	10	10	9	9	8	7	7	8	9	11	8	9	8	15
	2	9	11	8	8	9	8	6	11	6	8	7	6	6	7	10	11	9	9	8	9
	3	8	10	9	8	9	7	13	12	8	9	11	6	10	7	9	12	10	10	10	9
	4	8	9	8	10	10	9	7	8	9	8	9	9	6	10	12	11	9	11	10	11
	5	8	9	10	9	8	13	8	9	8	7	11	9	7	10	13	7	10	7	7	10
MÉDIA	8,2	10	9	8,8	9,2	9,2	7,6	10,2	8,8	8	8,8	8,2	7	7,2	8,4	10,6	10,4	9,2	9,2	8,6	10,8
MÉDIA TOTAL	9,75	10,65	10,55	9,4	10,8	10,9	9,4	10,85	10,15	9,4	10,05	9,95	8,8	9,4	9,95	10,5	11,45	11,9	10,7	10,65	11,75



Estes dados demonstram que, das 5919 pessoas que passaram em frente ao edifício neste intervalo, apenas 200 olharam para ele, ou para as chapas metálicas, o que representa 3,38% dos transeuntes. Se quisermos ser ainda mais específicos e contabilizar apenas quem olhou para a ruína, este número reduz-se para 109 pessoas (1,84%). A ruína do edifício capta praticamente tão pouca atenção como as chapas com os cartazes.

A primeira análise dos dados rapidamente revela que a ruína é maioritariamente invisível para os transeuntes, não tendo quase nenhuma capacidade de chamar a atenção de quem por ela passa, ou seja, a sua capacidade afetiva é praticamente nula. Esta incapacidade de afetar os transeuntes, poderá ter como justificação o facto de estes morarem e/ou trabalharem em Campo de Ourique, pelo que já se poderão ter habituado ao edifício abandonado e com um aspeto degradado. Além disso, este é um edifício onde quase nada acontece, pelo que se torna irrelevante no meio de uma rua com bastante vida, devido à presença de comércio e serviços, deixando este de chocar e chamar a atenção mesmo de quem vem em visita ao bairro. Podemos então ver este arruinamento como um processo que gradualmente vai apagando o edifício da vida quotidiana destas pessoas e, eventualmente, do imaginário deste bairro.

Dos 73 indivíduos que pararam momentaneamente junto à ruína, 64,3% não olharam nem para o edifício nem para os cartazes. Nestas pausas, as filmagens mostram os transeuntes a praticar ações como acender um cigarro, ativar uma trotineta elétrica, consultar um mapa, tirar uma fotografia (em direção à Basílica da Estrela), ou ficar à espera de alguém que ficou para trás (algo que se verifica bastante com crianças que vão a correr e depois ficam à espera dos pais ou avós).

Dentro do grupo de pessoas que pararam junto à ruína, a quantidade de indivíduos a olhar para a ruína, 12, é praticamente idêntica à de quem olha para os cartazes publicitários, 11, registando-se três pessoas que pararam momentaneamente e olharam para os dois elementos. Novamente, verificou-se que nenhum destes elementos é mais chamativo do que o outro perante quem pára à sua frente. Outra conclusão que se retirou foi que quem pára a olhar, seja para a ruína, seja para os cartazes, fá-lo, sobretudo, do lado da rua onde se encontra

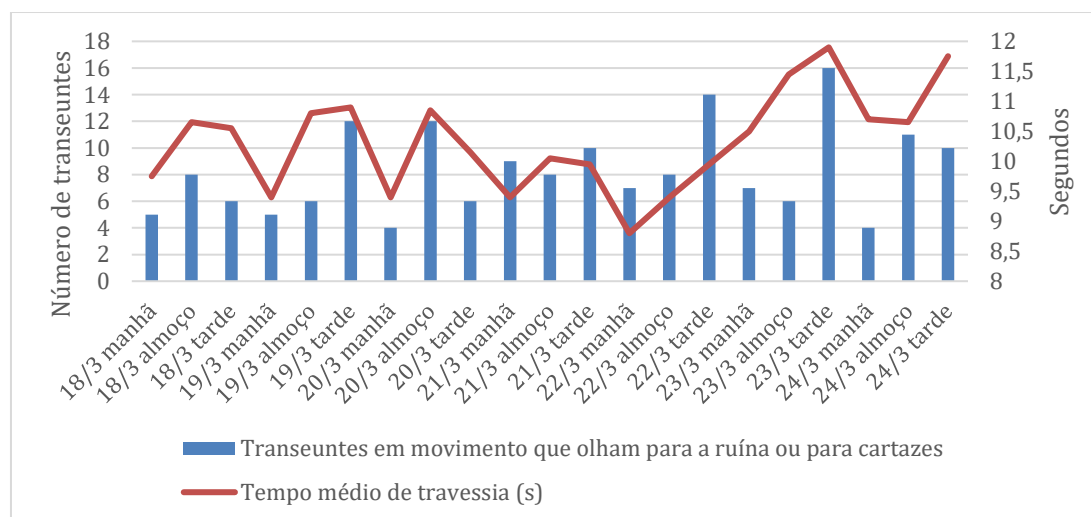
o edifício, tendo-se contado 23 ocorrências onde isto se verifica, frente a apenas três do lado oposto da rua.

Destes indivíduos que pararam e olharam para a ruína, destacaram-se dois casos, por terem sido únicos. A primeira situação tratou-se de um jovem adulto que, ao subir a rua, pelo lado do cinema, parou em frente à entrada das chapas metálicas espreitando para dentro das mesmas, acabando depois por continuar a subir a rua. A segunda situação deu-se quando um transeunte que praticava *jogging*, que subia a rua pelo lado oposto ao cinema, parou em frente à camara de filmar e tirou uma fotografia à ruína, continuando depois a sua corrida.

O período em que se registaram mais pessoas a parar momentaneamente e a olhar para a ruína e/ou para os cartazes publicitários é o da tarde (13 transeuntes), seguindo-se a hora de almoço (8 transeuntes), e depois a manhã (5 transeuntes). Este número está correlacionado com o total de pessoas a passar nesta rua, mas também com os ritmos de passagem, sendo também durante a manhã que em que estes são mais acelerados.

No que toca à análise da diferença de ritmo nos movimentos dos transeuntes, verificou-se que existe alguma relação entre o tempo médio de travessia e o número de pessoas a olhar para a ruína ou para os cartazes publicitários (Gráfico 1).

Gráfico 2: Número de transeuntes em movimento que olham para a ruína e tempo médio de travessia, em segundos.



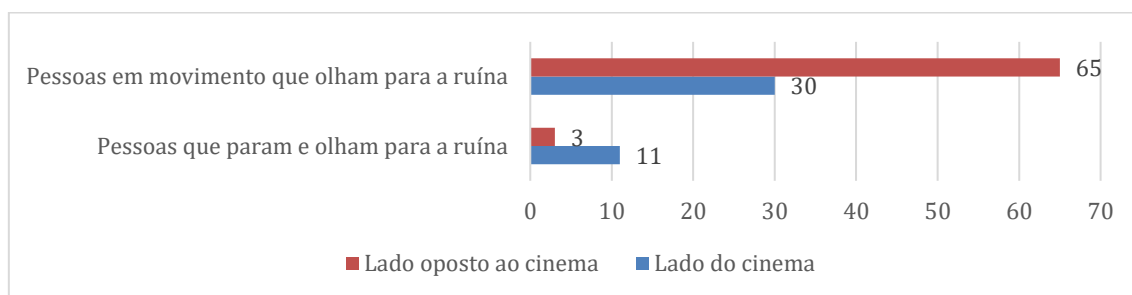
Nos sete dias analisados, verifica-se que é de manhã que existe um menor número de indivíduos em movimento que olham para o edifício, ou para os cartazes publicitários. À exceção do dia 24 de março (domingo), é também durante a manhã que o tempo médio de travessia é menor – 9,35 segundos, durante os dias úteis, e 10,6 segundos, no fim-de-semana. Entre segunda e sexta-feira muitos dos transeuntes aparentam estar a ir para a escola, ou para o trabalho, pelo que o passo é mais acelerado, sendo este facto bastante evidente quando um grupo de cinco ou mais pessoas sai do autocarro, numa paragem a cerca de cinco metros do Cinema Paris, e estas rapidamente atravessam a rua fora da passeadeira, e descem num ritmo acelerado. Neste período quem anda mais devagar tendem a ser pessoas que levam crianças pela mão, ou ao colo (eventualmente para o jardim de infância que fica ao fundo da rua). Ocasionalmente também se encontram indivíduos, sobretudo fora da idade ativa, a passear animais.

No período da hora de almoço o tempo médio de travessia nos dias de semana é de 10,3 segundos, sendo que aos fins de semana este aumenta para 11,05 segundos. Em três dos dias analisados (18, 20 e 24 de março), foi neste período que se registou o maior número de transeuntes a olharem para o imóvel ou para as chapas metálicas que o rodeiam. Nos dias úteis, a esta hora, já se encontram alguns jovens a regressar a casa, com um passo mais lento, e muitas vezes acompanhados por outros colegas. Também se veem mais turistas a passar nesta rua, mas o seu ritmo não é constante, havendo quem passe mais depressa e mais devagar. Continuam a registar-se transeuntes mais velhos que vão passando na rua com sacos de compras, ou com crianças pela mão, demorando mais a fazer este percurso.

É durante a tarde que se registam mais casos de indivíduos que olham para a ruína ou para os cartazes enquanto mantêm o seu percurso, e aqui o tempo de travessia já é maior, com a média nos 10,3 segundos, durante os dias de semana, e 11,83 segundos aos fins de semana. Esta relação parece especialmente evidente quando se constata que o período com mais transeuntes em movimento que olha para a ruína ou para cartazes - dia 22 de março (sábado), com 16 situações - é também aquele em que o tempo médio de travessia é superior – 11,9 segundos.

Verificou-se ainda que quem olha para a ruína sem parar de andar tende a estar do lado oposto da rua (65 situações), mas é no lado do cinema que se registam mais pessoas a parar e a observar a ruína (11 situações), como mostra o Gráfico 3. Os cartazes publicitários só são percecionados do lado do cinema, tendo-se registado 79 sujeitos que olharam para os mesmos enquanto permaneceram em movimento.

*Gráfico 3: Diferenciação entre movimentação e lado da rua*



Com a colocação dos tapumes, a ruína tornou-se mais invisível e veio a perder capacidade de afetar quem passa à sua frente. Tendo em conta a sua altura (cerca de dois metros), quem passa junto deles não tem perceção da ruína a menos que olhe diretamente para cima. Por outro lado, quem percorre o lado oposto da rua tem uma visão facilitada do edifício e registam-se mais casos de observações nesta situação. A invisibilidade criada pelos tapumes poderá ser uma estratégia conduzida voluntariamente pelos proprietários para se ir apagando a presença do edifício, deixando este de afetar os transeuntes e, eventualmente, dissolver-se na memória coletiva dos antigos frequentadores do cinema.

A aparente invisibilidade do edifício e a indiferença dos transeuntes em relação à ruína merece alguma reflexão. Ao longo dos anos de abandono, diversos elementos do cinema foram desaparecendo, contribuindo para uma descaracterização gradual do edifício que inicialmente era bastante diferenciado e marcante na paisagem. Como se referiu anteriormente, há relatos de que quando o cinema se encontrava aberto, este atraía as pessoas a olharem para ele e a comentar, e mesmo os turistas paravam para tirar fotografias ao edifício que destoava na paisagem geral da rua e do bairro de Campo de Ourique.

Com a lenta degradação e algumas ações de vandalismo a que foi sujeito, o edifício foi perdendo a sua identidade de cinema, o que mais tarde veio a ser reforçado quando o edifício foi cercado por chapas metálicas, que depois se utilizaram para colar diversos cartazes publicitários, que escondem parte da ruína. A faixa que publicita apartamentos de luxo também serve para tapar parte da fachada. O letreiro em néon, um elemento vertical que se manteve na ruína por vários anos, e, como Barber (2010) referiu, é um dos tipos de elementos que se mantém durante os arruinamentos destes espaços, também veio a ser retirado, deixando de identificar na paisagem que aquele edifício era o Cinema Paris.

Outro elemento que se identificou como auxiliar à camuflagem da ruína é um jardim vertical que se encontra na parede direita do edifício. Este jardim, que foi plantado depois de umas obras de remodelação na bomba de combustível vizinha ao cinema, tem cerca de quatro metros e é um elemento que desperta algum interesse em quem sobe a rua pelo lado do cinema, verificando-se nas filmagens grupos que apontam para ele enquanto passam, ou que param junto do mesmo para falar, ou esperar por alguém. Também a proximidade da Basílica da Estrela desvia as atenções de quem desce a rua, nomeadamente dos turistas que param em frente ao edifício para fotografar a vista sobre a Basílica.

A falta de uma memória sobre um espaço pode tornar-nos menos preocupados com a sua preservação. Como Mah (2010) investigou na comunidade de Newcastle upon Tyne, onde os moradores mais jovens não tinham ligação às ruínas industriais pois não tinham trabalhado lá nem conheciam ninguém que o tivesse feito, o mesmo se poderá passar com o Cinema Paris. Visto ter encerrado há mais de trinta anos, já há mais de uma geração de pessoas que moram na sua proximidade, mas nunca o viram em funcionamento, nem deverão ter este cinema como um elemento que se identifiquem enquanto moradores do bairro.

Esta falta de memórias pessoais que liguem a pessoa à ruína poderá resultar num desinteresse pelo edifício, e por um eventual valor social que este possa ter para outras pessoas, bem como numa capacidade afetiva diminuída devido à falta de uma ligação emocional.

## 2. Visibilidade Digital, Emoção e Biografia

Em claro contraste com a invisibilidade da ruína física do Cinema Paris aos olhos da maioria dos transeuntes da Rua Domingos Sequeira, a pesquisa *online* revelou a existência de uma visibilidade digital, muitas vezes aliada a uma crítica do arruinamento e abandono do cinema ao longo dos anos.

Foram encontradas seis publicações<sup>55</sup> em blogues distintos, todas dedicadas ao Cinema Paris e duas petições que visam salvar o edifício da demolição. Nestes sites encontram-se comentários, sobretudo de residentes do bairro e antigos frequentadores do cinema, que criticam o impasse em que o antigo cinema se encontra e também invocam memórias deste local.

As publicações de blogues focam-se na história do cinema (por vezes com dados que esta investigação descobriu serem errados, como a data de encerramento) e algumas servem também para criticar o abandono e posterior degradação do cinema. A revolta dos autores faz-se notar com afirmações como: “Vinte anos é muito tempo desperdiçado. Por omissão, todos somos culpados. Aqui, não há inocentes.” (Lisboa SOS, 2008: s. p.); “No entanto, esta sala acabou por encerrar portas no final dos anos 70, princípio dos anos 80 e desde então tem

---

<sup>55</sup> As publicações podem ser encontradas nos seguintes links:

Cinema aos Copos, disponível em: <http://cinemaaoscopos.blogspot.com/2009/11/paris-1931-1980.html>

Ruin'Arte, disponível em: <http://ruinarte.blogspot.com/2009/12/cinema-paris-lisboa.html>

Blogue de Lisboa, disponível em: <https://bloguedelisboa.blogs.sapo.pt/ruinas-do-antigo-cinema-paris-dao-291570>

Restos de Coleção, disponível em: <http://restosdecolecao.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>

Lisboa S.O.S., disponível em: [http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post\\_5205.html#links](http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post_5205.html#links)

Cinemas do Paraíso, disponível em: <http://cinemasparaíso.blogspot.com/2009/10/cinema-paris-um-triste-fado.html>

vivido uma degradação total, que ninguém com poder neste país quer resolver.”<sup>56</sup>; “Um outrora edifício que embelezava a zona do Jardim da Estrela, agora não passa de um mastodonte a cair aos pedaços que ninguém quer saber...”<sup>57</sup>.

Dos blogues consultados, o Ruin’Arte<sup>58</sup> dá uma grande ênfase ao arruinação, inserindo-se ligeiramente na categoria de *ruin porn* - o nome do blogue deixa logo indícios de uma visão mais artística da ruína. As fotografias, apenas da fachada, foram editadas para aumentar o dramatismo deste arruinação, através da alteração do céu azul para tons negros, conferindo um tom mais negativo à paisagem (Figura 9). Outros blogues também utilizam imagens do exterior e do interior, mas não pretendem mistificar tanto este cenário, limitando-se a mostrar o estado (então) atual do cinema.



Figura 9: Antigo letreiro néon. Fonte: Blogue Ruin’Arte<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Excerto retirado do blogue Ruin’Arte, disponível em: <http://ruinarte.blogspot.com/2009/12/cinema-paris-lisboa.html>

<sup>57</sup> Excerto retirado do blogue Cinemas do Paraíso, disponível em: <http://cinemasparaíso.blogspot.com/2009/10/cinema-paris-um-triste-fado.html>

<sup>58</sup> Disponível em: <http://ruinarte.blogspot.com/>

<sup>59</sup> Disponível em: <http://ruinarte.blogspot.com/2009/12/cinema-paris-lisboa.html>

As duas petições públicas foram criadas em 2015. Intituladas Salva-guarda do Antigo Cinema Paris<sup>60</sup> e Salvar o Cinema Paris<sup>61</sup>, estas petições possuíam, à data da investigação, 176 e 166 assinaturas, respetivamente.

A primeira refere como motivo para a salvaguarda do Cinema Paris a falta de salas de espetáculo na Estrela e em Campo de Ourique, o alto valor destes terrenos, e o facto de a população destes bairros nunca ter sido consultada sobre a demolição do edifício. É pedida uma alternativa à demolição, tendo como base o interesse público, recuperando e reutilizando estas instalações como equipamento cultural. Os signatários também pedem cuidado com a febre imobiliária e a aprovação de “projetos urbanísticos e de arquitetura que maculem aquela que é uma das poucas zonas de Lisboa onde é possível ter paz e bom ambiente” (s. p.).

A petição Salvar o Cinema Paris começa com um enquadramento da história do cinema e acaba com um apelo para que este edifício seja restaurado, conferindo-lhe um novo uso. Os assinantes referem que, com a demolição do imóvel, não se poderá fazer a ponte “entre a geração atual com as memórias de um passado não muito distante” (s. p.), apagando por completo a marca da existência deste cinema na cidade.

Na área de comentários das duas petições, 32 na primeira e 25 na segunda, os signatários invocam memórias felizes dos tempos em que frequentavam assiduamente esta sala entre os anos 1950 e 1970, durante a sua juventude - como o que refere: “O Cinema Paris traz-me à lembrança os bons filmes que lá assisti, e os bons momentos que lá vivi. Traz-me gratas recordações. Por favor vamos salvar o Cinema Paris!”<sup>62</sup> – e outros reforçam a ideia de que se deverá apostar numa revitalização do edifício, como equipamento cultural, o que seria também uma forma de preservar a história da cidade e a identidade local – “Por favor não destruam o nosso património histórico. O cinema Paris faz parte da

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=PT90130>

<sup>61</sup> Disponível em: <https://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=PT75417>

<sup>62</sup> Comentário da petição ‘salvar o cinema Paris’, disponível em: <https://peticaopublica.com/viewsignatures.aspx?pi=PT75417&pg=1>



nossa identidade enquanto moradores (antigos ou actuais) de Campo de Ourique/Estrela.”<sup>63</sup>. Assim, em evidente contraste com a indiferença que a ruína física parece suscitar a quem passa diante dela, a ruína virtual do Cinema Paris está revestida de evocações emocionais que vinculam o lugar à memória coletiva dos moradores de Campo de Ourique, ou pelo menos daqueles que se lembram de o ver vivo.

Numa entrevista semi-estruturada, Maria<sup>64</sup>, a criadora da petição ‘Salvaguarda do antigo Cinema Paris’ explicou que criou a petição, juntamente com o seu tio, depois de terem lido uma notícia que anunciava a prevista demolição do imóvel. Maria é brasileira e vive em Portugal desde 2007, num prédio em frente ao Cinema Paris, e desde cedo reparou no edifício devido à sua dimensão e estado degradado que se destacam no contexto da rua e do bairro. O seu gosto por cinemas de rua, e a constatação de que é um tipo de equipamento cultural cada vez menos presente em Lisboa, levou-a a criar a petição pois acha que o Cinema Paris ainda carrega esse valor histórico que poderá ser preservado caso se recupere o espaço.

Ao analisar as datas das publicações dos blogues e da criação das petições percebe-se que estas são publicadas e criadas no seguimento de notícias sobre o Cinema Paris. A publicação de blogue mais antiga que se encontrou, do blogue Lisboa S.O.S<sup>65</sup>, data de 19 julho 2008, apenas 12 dias depois de ter sido noticiado que a CML tinha ordenado que se retirasse o entulho de dentro do edifício (Catulo, 2008). Neste ano o futuro do cinema ainda não tinha sido definido, com a CML a negociar permutas de terrenos ao mesmo tempo que os *media* relatavam que o cinema tinha sido tomado por pessoas em situação de sem-

---

<sup>63</sup> Comentário da petição ‘Salvaguarda do antigo Cinema Paris’, disponível: <https://peticaopublica.com/viewsignatures.aspx?pi=PT90130&pg=1>

<sup>64</sup> Entrevista realizada a 9 de abril de 2019.

<sup>65</sup> Disponível em: [http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post\\_5205.html#links](http://lisboasos.blogspot.com/2008/07/blog-post_5205.html#links)

abrigo (Pereira, 2008). No ano seguinte escreve-se sobre o Cinema Paris em mais três blogues<sup>66</sup>.

Não se encontraram novas notícias referentes ao Cinema Paris entre 2009 e 2014, intervalo em que, aparentemente, também não foram escritas publicações em blogues sobre este cinema.

A 9 de janeiro de 2015, Ribeiro publicou n'O Corvo a notícia de que a CML poderia vir a tomar posse administrativa do edifício após a falha de cumprimento do prazo imposto aos proprietários para a realização de obras de conservação do edifício. Após esta notícia, dois blogues publicam sobre o Cinema Paris, um focando-se na biografia do cinema<sup>67</sup> e o outro critica a situação que se tem vindo a arrastar<sup>68</sup>. Neste ano houve outra publicação sobre este cinema<sup>69</sup>, mas que precede a notícia d'O Corvo, tendo sido publicada no dia 2 de janeiro. Também foi neste ano que se criaram as duas petições públicas para impedir a demolição do imóvel.

A relação entre as datas de publicação de artigos jornalísticos e as publicações em sites independentes e início de petições demonstram que é, sobretudo, a ameaça de demolição que torna esta ruína visível, mas é uma visibilidade no meio digital. Enquanto não há notícias que atualizem a situação, as pessoas não falam sobre o Cinema Paris e parecem esquecer-se que este existe.

Nestas publicações, petições e comentários encontrou-se uma componente muito importante que torna o cinema visível para estas pessoas: a presença do Cinema Paris nas suas biografias. Para aqueles que se lembram do cinema em funcionamento e que o frequentaram, a atual ruína é a materialização

---

<sup>66</sup> Blogue Ruin'Arte, disponível em: <http://ruinarte.blogspot.com/>; blogue Cinema os Copos, disponível em: <http://cinemaaoscopos.blogspot.com/2009/11/paris-1931-1980.html>; e blogue Cinemas do Paraíso, disponível em: <http://cinemasparaíso.blogspot.com/2009/10/cinema-paris-um-triste-fado.html>

<sup>67</sup> Blogue Restos de Coleção, disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>; e blogue Lisboa de Antigamente, disponível em: <http://lisboadeantigamente.blogspot.com/2015/07/paris-cinema.html>

<sup>68</sup> Blogue Blogue de Lisboa, disponível em: <https://bloguedelisboa.blogs.sapo.pt/ruinas-do-antigo-cinema-paris-dao-291570>

<sup>69</sup> Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2015/01/paris-cinema.html>

das memórias desses tempos no presente, uma fonte de nostalgia por um passado com hábitos distintos, em que ir ao cinema era algo a que se dava mais valor do que atualmente<sup>70</sup>. Esta nostalgia, como Sumida (2015) referiu, baseia-se no prazer de recordar o passado e também se registou nas cinco entrevistas a antigos frequentadores - as pessoas admitem que agora os cinemas são mais confortáveis, possuem melhores equipamentos e uma maior oferta de filmes, mas é evidente o saudosismo com que falam da experiência de ir a um cinema de bairro como o Paris, sempre com um sorriso no rosto. Ao falarem sobre este cinema, os entrevistados referem episódios específicos em que foram ao cinema com amigos e familiares: Sofia foi ao cinema com uma amiga, ver 'Os Três Mosqueteiros' (Richard Lester, 1973), depois de terem estado a passear no Jardim da Estrela<sup>71</sup>; Catarina relata uma vez em que faltou às aulas para ir ver um filme com Stewart Granger<sup>72</sup>, e o nervosismo que isso envolvia por ter medo de que os pais a descobrissem; Margarida refere que era um cinema onde foi várias vezes com a filha<sup>73</sup>. Estes depoimentos vão ao encontro do que Berry (2016) disse sobre as memórias de edifícios teatrais pois focam-se sobretudo na componente social, como com quem se frequentou o local, ou a que espetáculo se assistiu, e menos na memória do edifício em si, que estas pessoas pouco conseguiram descrever. Assim, a ruína representa para estes sujeitos um valor social superior a um eventual valor arquitetónico.

Por outro lado, a ruína também é fonte de tristeza pelo aspeto degradado que apresenta e de revolta pelo tempo que passou sem se arranjar uma solução para este espaço, o que não permite que o Cinema Paris tenha um 'fim' e os fantasmas que o assombram (Edensor, 2004) se possam dissipar.

---

<sup>70</sup> Informação recolhida em entrevista a Ana, antiga frequentadora do Cinema Paris, em 21 de maio de 2019.

<sup>71</sup> Informação recolhida em entrevista a Sofia, antiga frequentadora do Cinema Paris, em 21 de maio de 2019.

<sup>72</sup> Informação recolhida em entrevista a Catarina e Luís, antigos frequentadores do Cinema Paris, em 29 de maio de 2019.

<sup>73</sup> Informação recolhida em entrevista a Margarida, antiga frequentadora do Cinema Paris, em 28 de maio de 2019.

Nas cinco entrevistas feitas a antigos frequentadores do cinema, identificam-se bem esses sentimentos de revolta e tristeza perante o abandono e a posterior degradação do edifício - “É uma tristeza ver um edifício que, não sendo do mais bonitos, sabíamos que era uma sala de espetáculos onde muita gente riu, muita gente chorou, porque se comoveu... e está ao abandono”<sup>74</sup>. Para estes indivíduos que foram ao cinema e o viram vivo, este continua a ser visível e afeta-os – “Até é impossível não olhar para aquilo. É uma tristeza ver aquilo assim”<sup>75</sup>.

No caso de António, o antigo projecionista e residente do cinema (logo com uma biografia onde o Cinema Paris teve um papel ainda maior), esta ruína afeta-o ainda mais. Como relatou durante a entrevista, na última vez que passou na Rua Domingos Sequeira sentiu necessidade de ter novamente contacto com o Cinema Paris. Enquanto limpava uma lágrima, explicou: “Eu estava no passeio contrário, atravessei a rua e... foi só encostar a minha mão à parede. Fui só encostar a minha mão à parede, mais nada. Estive ali uns segundos... é um bocado difícil.”<sup>76</sup>.

Apesar de a maioria das mensagens e depoimentos defenderem o restauro do edifício como cinema ou outro equipamento cultural, há também indivíduos que, perante o prolongado adiamento de uma solução, admitem que o edifício seja demolido, acabando assim com a negatividade que o edifício representa – “mais vale demolirem logo tudo e pronto, que aquilo assim é uma vergonha”<sup>77</sup>; ou, “Até que enfim que o Paris vai ser demolido. (...) É uma vergonha o Paris ter chegado a este estado de degradação.”<sup>78</sup>. Tanto quem defende uma revitalização do espaço, como a demolição e construção de um novo edifício,

---

<sup>74</sup> Excerto da entrevista a Sofia, antiga frequentadora do Cinema Paris, em 21 de março de 2019.

<sup>75</sup> Excerto da entrevista a Francisco, antigo frequentador do Cinema Paris, a 24 de maio de 2019.

<sup>76</sup> Excerto da entrevista a António, antigo projecionista do Cinema Paris, em 7 de março de 2019.

<sup>77</sup> Excerto da entrevista a Margarida, antiga frequentadora do Cinema Paris, em 28 de março de 2019.

<sup>78</sup> Comentário de um leitor à notícia de Alemão (2018), no jornal O Corvo. Disponível em: <https://ocorvo.pt/e-oficial-antigo-cinema-paris-vai-mesmo-ser-demolido-e-dar-lugar-a-novo-edificio/>

pretende, no fundo, eliminar o elemento depressivo que é a ruína, tal como Mah (2012) indicou.

A memória do Cinema Paris é uma memória-viva (Mah, 2010) para aqueles que frequentaram o Cinema Paris. As pessoas não estão constantemente a pensar nos hábitos antigos e no cinema, mas esta ruína, ao representar tudo isso e ao estar num local de passagem frequente, acaba por lhes manter sempre essa memória na mente. Estas são memórias-puras, sobretudo contemplativas. São memórias involuntárias que veem à mente sempre que existe um estímulo que as invoca (Bergson, 1991) – neste caso, quando se vê a ruína, se lê uma notícia sobre o seu estado, ou se fala sobre o cinema.

## V – Conclusão

O objetivo desta dissertação era saber que atenção e emoção desperta a ruína do Cinema Paris nas pessoas que por ela passam, começando por perceber em que contexto se deu o arruinamento, saber se o edifício em ruína ainda tem capacidade afetiva e também relacionar memória, emoção e salvaguarda do património.

Depois de ter funcionado na Rua Domingos Sequeira entre 1931 e a segunda metade da década de 1980, o Cinema Paris encerrou e o edifício foi deixado ao abandono pelos proprietários. A degradação foi sendo acelerada devido à ação de múltiplos atores – tempo, gravidade, elementos atmosféricos, humanos e não-humanos que invadiram e se apropriaram temporariamente do local - e tem-se vindo a descaracterizar ao longo dos anos.

Atualmente, são poucas as pessoas que olham para o Cinema Paris quando passam à sua frente (apenas 3,38% dos 5919 transeuntes registados em vídeo olharam para a ruína ou para os tapumes metálicos que o cercam). São vários os elementos que acentuam a invisibilidade do edifício, e esta invisibilidade poderá ser fomentada pelos proprietários de modo a ir dissipando a presença do Cinema Paris na vida dos moradores de Campo de Ourique e apagar assim, aos poucos, a memória viva que a ruína simboliza. Quem passar agora por esta rua não encontra nenhuma referência ao nome ‘Cinema Paris’, e apenas em conversa com moradores ou investigando se descobre o que foi esta ruína originalmente.

Concluiu-se então que o Cinema Paris é invisível para quem passa na Rua Domingos Sequeira, parecendo ter já uma capacidade limitada de afetar os transeuntes. No entanto, antigos frequentadores do cinema, preocupados com o futuro do edifício procuram dar-lhe destaque *online*. Para estes, a ruína desperta-lhes emoções variadas: nostalgia e tristeza pelo estado atual do edifício. Para estas pessoas este ainda é o Cinema Paris, e é importante preservar o edifício e a sua memória, que acreditam fazer parte da identidade do bairro de Campo de Ourique.

Através da pesquisa *online* e das entrevistas a antigos frequentadores do cinema, verificou-se que a biografia é o elemento que mais contribui para que o

edifício se torne visível – aqueles que frequentaram o Cinema Paris e têm memórias do mesmo são os mesmos que demonstram o seu descontentamento e que defendem a regeneração do edifício como um novo equipamento cultural. Para estas pessoas, este ainda é um lugar que alberga várias memórias. É uma fonte de nostalgia que as faz recordar um passado em que ir ao cinema era visto como um acontecimento mais valioso do que hoje em dia e em que os hábitos eram diferentes.

Quem tem o Cinema Paris na memória preocupa-se com o edifício e com a sua salvaguarda, mas também com a preservação e divulgação dessa mesma memória pois este era um dos elementos que contribuía para o sentido de comunidade dos moradores e frequentadores do cinema.

Através da pesquisa realizada durante esta dissertação conclui-se que a simples presença de um objeto não é o suficiente para que a sua memória fique viva pois é sempre preciso uma comunidade que a consiga interpretar. No caso em estudo, com o passar das gerações, haverá cada vez menos pessoas a ter conhecimento de que ali foi, em tempos, o Cinema Paris, até porque muitos dos sinais que identificavam o edifício já desapareceram por completo, restando apenas a arquitetura do edifício que ainda poderá sugerir o que este foi originalmente, o que resulta numa falta de ligação para com o espaço que assim não se converte em lugar.

A identidade dos lugares não é estática e parece que, aconteça o que acontecer, este é um lugar que nunca voltará a ser o que era, tanto por questões comerciais e dos hábitos de consumo, como pela vontade dos proprietários e da Câmara Municipal de Lisboa em demolir o edifício. Resta então a presença digital deste lugar, onde os antigos frequentadores podem continuar a relembrar o passado, com o auxílio de fotografias e de outros relatos, preservando assim a história da cidade de Lisboa, mesmo quando o lugar desaparecer.

## VI - Referências

- Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinemas de Lisboa. Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio.
- Alemão, S. (2018, junho, 15). É oficial: antigo Cinema Paris vai mesmo ser demolido e dar lugar a novo edifício. *O Corvo*. Disponível em: <https://ocorvo.pt/e-oficial-antigo-cinema-paris-vai-mesmo-ser-demolido-e-dar-lugar-a-novo-edificio/>
- Alves, J. & Tostões, A. (2015). Building reuse in Lisbon: the case of Modern Cinema Theatres [1904–1957]. *Joelho: Journal of Architectural Culture* (6), 187-197.
- A Morte dos Velhos Cinemas de Bairro: Depois do Alvalade Vai Fechar o Paris. (1985, fevereiro, 08). *Diário Popular*.
- Anderson, K., & Smith, S. J. (2001). Emotional geographies. *Transactions of the Institute of British geographers*, 26(1), 7-10.
- Anderson, B. (2009a). Emotional Geography. In Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., Watts, M., Whatmore, S. (eds.), *The Dictionary of Human Geography, 5<sup>th</sup> Edition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Anderson, B. (2009b). Non-representational Theory. In Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., Watts, M., Whatmore, S. (eds.), *The Dictionary of Human Geography, 5<sup>th</sup> Edition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Baptista, T. (2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História*, 52, 29-56.
- Barata-Salgueiro, T., Marques, C. F. & Silva, J. H. (1985). Dos animatógrafos ao cinebolso. 89 anos de cinema em Lisboa. *Finisterra - Revista Portuguesa de Geografia*, XX (40), 379-397.
- Barber, S. (2010). *Abandoned Images*. Great Britain: Reaktion Books.
- Bergson, H. (1991). *Matter and Memory* (N. Paul & W. Palmer, Trans.). New York: Zone Books (Obra originalmente publicada em 1896)



- Berry, V. (2016). The Excess and Potential of the Movie Theatre Ruin: The Midnight Star. *Transformations* No.28. Disponível em [http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Berry\\_Transformations28.pdf](http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/Berry_Transformations28.pdf)
- Bondi, L. (2005). Making connections and thinking through emotions: between geography and psychotherapy. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30(4), 433-448.
- Boym, S. (2008). *The future of nostalgia*. Nova Iorque: Basic Books.
- Brito-Henriques, E. (2003). Culture et emploi dans l'Aire Métropolitaine de Lisbonne. La Composante du secteur économique de la culture. *Géographie Économie Société*, 5(2), 223-242.
- Brito-Henriques, E. (2017). Arruinamento e regeneração do espaço edificado na metrópole do século XXI: o caso de Lisboa. *EURE - Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 43(128), 251-272.
- Brito-Henriques, E., Soares, A. L., & Azambuja, S. T. (2017). Os espaços abandonados na cidade: alternativas aos modelos convencionais de recuperação da paisagem urbana. In Fidalgo, P. (coord.), *Estudos de Paisagem Volume II* (pp. 34-52). Lisboa: Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Brito-Henriques, E. & Barata-Salgueiro, T. (2017). Apropriações e usos temporários em ruínas e terrenos vacantes. In Cavaco, C., Santos, J. R., Brito-Henriques, E. (eds.), *Ideias para Intervenção em Espaços Urbanos Abandonados – Experiências na Lisboa Oriental e Barreiro* (pp. 51-60). Lisboa: Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa
- Cardoso, J. A. (2018, julho, 11). Cinemas portugueses perderam 1,3 milhões de espectadores no primeiro semestre de 2018. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/07/11/culturaipsilon/noticia/cinemas-portugueses-perderam-13-milhoes-de-espectadores-no-primeiro-semester-de-2018-1837679>

- Castree, N. (2003). Place: Connections and Boundaries in an Interdependent World. In Clifford, N., Holloway, S., Rice, S., Valentine, G. (eds.), *Key Concepts in Geography* (pp. 153-172). Londres: SAGE Publications
- Catulo, K. (2008, julho, 7). Câmara remove entulho e lixo do Cinema Paris. *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2008/interior/camara-remove-entulho-e-lixo-do-cinema-paris-994648.html>
- Cheta, R. (2007). *Cinema em Ecrãs Privados, Múltiplos e Personalizados. Transformação nos consumos cinematográficos*. Disponível via OberCom em: <https://obercom.pt/cinema-em-ecras-privados-multiplos-e-personalizados-transformacao-nos-consumos-cinematograficos-dez2007/>
- Cinema: menos 640 mil espectadores e menos 3,4 milhões de receita no 1.º trimestre de 2019. (2019, abril, 9). *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/interior/cinemas-com-quebras-de-17-de-espectadores-e-receitas-no-primeiro-trimestre-10776843.html>
- Cinema Paris (2003, março, 29). *Expresso Única*.
- Deleuze, G. (1991). *Bergsonism*. Nova Iorque: Zone Books.
- DeSilvey, C. & Edensor, T. (2012). Reckoning with ruins. *Progress in Human Geography* 37(4), 465-485.
- Edensor, T. (2004). The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space. *Environment and planning D: Society and space*, 23(6), 829-849.
- Edensor, T. (2008). Walking Through Ruins. In Ingold, T., Vergunst, J. (eds.), *Ways of Walking – Ethnography and Practice on Foot* (pp. 123-141). Hampshire: Ashgate Publishing.
- Fraser, E. (2017). Unbecoming place: urban imaginaries in transition in Detroit. *Cultural Geographies* Vol. 25 (3), 441-458.
- Grosz, E. (2005). Bergson, Deleuze and the Becoming of Unbecoming. *Parallax*, Vol. 11, no. 2, 4-13.
- Göbel, H. (2014). *The Re-Use of Urban Ruins – Atmospheric Inquiries of the City*. New York: Routledge.

- Henderson, G. (2009). Place. In Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., Watts, M., Whatmore, S. (eds.), *The Dictionary of Human Geography, 5<sup>th</sup> Edition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Hepworth, M. (2007). Ageing and the Emotions: Framing Old Age in Victorian Painting. In Davidson, J., Bondi, L. & Smith M. (eds.), *Emotional Geographies* (pp. 177-190). Cornwall: Ashgate
- Hill, L. (2013). Archaeologies and geographies of the post-industrial past: Landscape, memory and the spectral. *Cultural Geographies*, 20(3), 379-396.
- Hoskins, C., McFadyen, S., & Finn, A. (1997). *Global television and film: An introduction to the economics of the business*. Oxford: Clarendon Press.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, 23, 6-21.
- Johnson, N. & Pratt, G. (2009). Memory. In Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., Watts, M., Whatmore, S. (eds.), *The Dictionary of Human Geography, 5<sup>th</sup> Edition*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mah, A. (2010). Memory, uncertainty and industrial ruination: Walker Riverside, Newcastle upon Tyne. *International Journal of Urban and Regional Research*, 34(2), 398-413.
- Mah, A. (2012). *Industrial ruination, community, and place: Landscapes and legacies of urban decline*. Toronto: University of Toronto Press.
- Massey, D. (1991). A Global Sense of Place. *Marxism Today*, (June, 1991), 24-29.
- Matless, D. (2000) Memory, popular. In Johnston, R., Gregory, D., Pratt, G., Watts, M. (eds.), *The Dictionary of Human Geography, 4<sup>th</sup> Edition* (497-498). Oxford: Blackwell Publishing
- Maus, G. (2015). Landscapes of memory: a practice theory approach to geographies of memory. *Geographica Helvetica*, 70(3), 215-223.
- Melnick, R. & Fuchs A. (2004). *Cinema Treasures. A New Look at Classic Movie Theaters*. USA: MBI Publishing.

- Movimento cívico pede salvação do cinema Paris. (2008, abril, 12). *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/04/12/jornal/movimento-civico-pede-salvacao-do-cinema-paris-256754>
- Neves, F. (2005, junho 30). Permuta vai salvar o cinema Paris. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2005/06/30/jornal/permuta-vai-salvar-cinema-paris-27973>
- Paiva, D. (2017). Teorias não-representacionais na Geografia I: conceitos para uma geografia do que acontece. *Finisterra-Revista Portuguesa de Geografia*, (106), 159-168.
- Paterson, M. (2007). Affecting Touch: Towards a 'Felt' Phenomenology of Therapeutic Touch. In Davidson, J., Bondi, L. & Smith M. (eds.), *Emotional Geographies* (pp. 161-173). Cornwall: Ashgate.
- Pereira, G. (2008, abril, 12). Cinema Paris tomado por sem-abrigo e bicharada. *Jornal de Notícias*. Disponível em: <https://www.jn.pt/arquivo/2008/interior/cinema-paris-tomado-por-sem-abrigo-e-bicharada-931692.html>
- Ralha, D. (2006, janeiro, 28). Cinema Europa vai ser demolido mas mantém vocação cultural. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/01/28/jornal/cinema-europa-vai-ser-demolido-mas-mantem-vocacao-cultural-60659>
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Londres: Pion.
- Ribeiro, F. (2003, janeiro, 9). Demolição do cinema Paris gera dúvidas na Câmara de Lisboa. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/01/09/jornal/demolicao-do-cinema-paris-gera-duvidas-na-camara-de-lisboa-197019>
- Ribeiro, F. (2015, janeiro, 29). Câmara de Lisboa Pode Tomar Posse Administrativa do Antigo Cinema Paris. *O Corvo*. Disponível em: <https://ocorvo.pt/camara-de-lisboa-pode-tomar-posse-administrativa-do-antigo-cinema-paris-2/>
- Ribeiro, M. (1978). *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939*. Lisboa: Cinemateca Nacional.

- Santos, M. (1998). As políticas culturais em Portugal. *Observatório das actividades culturais, Lisboa*.
- Silva, S. (2018). Ir ao Cinema em Campo de Ourique. *Boletim Informativo da Junta de Freguesia de Campo de Ourique n.º 8*, 24-25.
- Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. (2011). *Cinema Paris*. Disponível em: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=7797](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7797)
- Soares, M. (2015, setembro, 4). Centro Comercial das Amoreiras visto do alto dos seus 30 anos. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/09/04/local/noticia/amoreiras-visto-do-alto-dos-seus-30-anos-1706808>
- Sumida, S. (2015). Ruins and Nostalgia: A Study of the Japanese Modern Industrial Ruins' Boom in the 2000s. In Petri, J. (ed.), *Performing Cultures* (pp. 73-80). Cracóvia: LIBRON.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Tuan, Y. F. (1990). *Topophilia: A study of environmental perceptions, attitudes, and values*. Columbia University Press.
- Urry, J. (2007). The Place of Emotions within Place. Davidson, J., Bondi, L. & Smith M. (eds.), *Emotional Geographies* (pp. 77-84). Cornwall: Ashgate.
- Wyly, E. (2008). Sense of place. *Urban Studies*, 200.